3 1761 06184495 7

JOSEPH MEDER

DIE HANDZEICHNUNG

IHRE TECHNIK UND ENTWICKLUNG

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO
IN WIEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/diehandzeichnung0000mede

JOSEPH MEDER / DIE HANDZEICHNUNG

740
M

JOSEPH MEDER

DIE HANDZEICHNUNG

IHRE TECHNIK UND ENTWICKLUNG

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ZWEITE, VERBESSERTE AUFLAGE

217996
31.10.27

1923

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & Co
G·M·B·H· IN WIEN

LIBRARY
756562
UNIVERSITY OF TORONTO

DIESES WERK ENTHÄLT 353 ZUM TEIL FARBIGE
ABBILDUNGEN IM TEXT UND AUF TAFELN

NC
710
M4
1923

DAS ÜBERSETZUNGSRECHT WIRD VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1922 BY KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO., G. M. B. H., WIEN
DRUCK: CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Das Entstehen dieses Werkes hatte seine Ursache zunächst in dem persönlichen Bedürfnis und Bestreben, die graphischen Mittel der Zeichnung ihrem Material und der Entwicklung nach zu behandeln, sicherer zu erfassen und die Resultate in einem Bändchen zu veröffentlichen. Erst im Laufe dieser experimentell-historischen Klarstellungen ergab sich aus der vielgestaltigen Verwendung die Erweiterung des Themas von selbst. Der tagtägliche Umgang mit derselben Materie in der an Originalen aller Schulen so reichen Sammlung Albertina durch mehr als drei Dezennien, das interessierte Umtun in fast allen Kabinetten des Auslandes, brachten indes immer neue Gesichtspunkte an die Oberfläche und erstreckten das Gebiet auf Komposition und Teilstudien jeglicher Art, auf des Künstlers Bedarf und Brauch. Heinrich Ludwigs klar gesetzter Gedanke, daß jener die Kunstgeschichte einer Periode wahrhaftig darstellen werde, der die inneren Motive ihrer Kunstpraxis kenne, ward auch in unserem Falle allmählich zur Leitlinie, den Aufbau eines Kunstwerkes vom Standpunkt der Zeichnung — versuchsweise — zu entwickeln: der Zeichnung als Kunstäußerung, für den einen mehr, für den anderen weniger, aber für alle Schaffenden Vorarbeit zu einem höheren Ganzen. Damit hatte sich der Arbeitsplan aus eigenem festgelegt. Wenn dessen Durchführung in manchem nicht der Erwartung entspricht, weil vieles nur angedeutet oder kaum berührt werden konnte, so lag der Grund in der sich drängenden Stoffmasse, die zum ersten Male zu bewältigen war.

Wien, im September 1919.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die selten freundliche Aufnahme und der überraschend schnelle Verbrauch des Werkes sowie die zahlreichen Nachfragen während der drei vergangenen Jahre ergaben die Notwendigkeit einer Neuauflage, umsomehr als inzwischen das Interesse für Handzeichnungen auch in weitere Kreise drang. Wiederholt haben Verlag und Autor eine durchgreifende Umarbeitung im Sinne einer Verkürzung erwogen, aber schließlich davon abgesehen, weil ein derartig weitgehendes Unterfangen, wenn überhaupt möglich, in befriedigender Weise nur in jahrelanger Arbeit durchzuführen gewesen wäre. Der Autor mußte sich deshalb mit inhaltlichen Verbesserungen, stilistischen Klarstellungen und Literaturergänzungen begnügen und glaubte unter den gegebenen Umständen dem Ganzen auf diesem Wege am besten gedient zu haben. Zu einer Änderung der Abbildungen lag kein Anlaß vor.

Auch für die neue Auflage bin ich meiner Nichte Poldi Meder zu Dank verpflichtet, die mich im Korrekturenlesen unermüdlich unterstützte und abermals die Herstellung der Strichprobentafeln besorgte.

Wien, im März 1923.

Der Autor.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V
Inhaltsverzeichnis VII
Verzeichnis der Abbildungen XI
Einführung 1
Begrenzung des Themas 6
Die Zeichnung als künstlerischer Ausdruck 6

I. Teil.

Die graphischen Mittel der Zeichnung.

Federzeichnung 33
Die Entwicklung der einfachen Federzeichnung 33
In Italien 34
Im Norden 41
Federzeichnungen auf flüchtiger und solider Grundierung 46
A. Flüchtige Grundierung 46
B. Solide Grundierung 47
Weißschwarz-Technik 50
Lavierungen 51
Lavierungsfarben 57
Federn und Tinten 60
Rohr- und Kielfedern 60
Tinten. 1. Schreibtinte 62
2. Tusche 64
3. Bister 66
4. Sepia 69
5. Andere braune und farbige Tinten 71
Metallstiftzeichnungen 72
Bleigriffel 72
Silberstift und andere Metallstifte 79
Das Grundieren 86
Grundierungsfarben 90
Entwicklung 93
Breitzeichnende Stifte 101
Kohle 101
Fettkohle, Ölkohle 106
Schwarze und weiße Kreiden 109
1. Steinkreide 109
2. Kunstkreiden 116
3. Weiße Natur- und Kunstkreiden 117
Rötel 119
Kreide-Röteltechnik 130
Pastelle 133
Graphitstifte 140
Pinselzeichnung 148
Zeichenflächen 164
I. Zeichentäfelchen 164

Seite
II. Pergament 168
III. Papiere 172
A. Weiße Papiere 172
B. Naturpapiere 174
C. Geölte und andere präparierte Papiere 179
D. Chinesische und japanische Papiere 180
IV. Tüchlein und andere Zeichenflächen 181
Verschiedene Behelfe 183

II. Teil.

Werdegang des Künstlers und der Kunstwerke.

Des Künstlers Laufbahn 207
Lehrknabenzeit 209
Theoretische Studien 218
Öffentliche Akademien 233
Gehilfen- und Wanderjahre 240
Meistertum 245
Der Weg zum Kunstwerk 251
A. Zeichnerische Vorstufen 251
1. Stufe. Kopieren nach Handzeichnungen und Stichen 254
2. Stufe. Zeichnen nach Gemälden 259
3. Stufe. Das Relievozeichnen nach Antiken, Abgüssen und zeitgenössischen Skulpturen 263
4. Stufe. Das Naturstudium 276
B. Das Kompositionszeichnen 284
Die Kompositionsskizze 284
Die Kompositionszeichnung und ihre Anwendung in verschiedenen Kunstzweigen 293
1. Die Bildzeichnung 293
Allgemeines 293
Formaler Aufbau 298
Das Nacktkomponieren 314
Das Korrigieren 320
Arten der Kompositionszeichnung 326
Merkmale der Bildzeichnung 333
2. Weitere Arten von Vorzeichnungen 335
a) Architekturzeichnungen, Plafond- und Rahmenentwürfe 343
b) Glasvisierungen, Scheibenrisse 347
c) Vorzeichnungen für Kupferstich und Holzschnitt 353
d) Bildhauerzeichnungen 361
e) Medaillen- und Plakettenzeichnungen 369
C. Zeichnen von Teilstudien 373
Das Zeichnen nach dem menschlichen Körper 379
Das männliche Modell 381
Das weibliche Modell 394
Der Naturakt in Ruhe und Bewegung 403
Die vermittelnde Antike 403
Das freie Posieren 405
Werkstattpraxis 414
Bekleidete Modelle 425
Kopf-, Hand- und Fußstudien 427
Gewandstudien 437
Tierstudien 450

Seite

Die Bildniszeichnung 458
Die Landschaftszeichnung 471
Technischer Aufbau 477
Entwicklung 493
Hilfszeichnungen 521
1. Der Karton 521
2. Pausen 534
3. Umdrucke 538
A. Nach Zeichnungen 538
B. Nach Gemälden 540
Werkstattbehelfe 544

III. Teil.

Körper- und Raumgestaltung in der Zeichnung.

I. Körperplastik 561
A. Schattierung 566
B. Belichtung 580
C. Das Losgehen vom Hintergrund 591
II. Raumplastik 599
A. Raumkonstruktion 604
B. Lichtplastik im Raume 626
Von den Lichtquellen in Bildern 627
Die Anwendung in Zeichnungen 631

IV. Teil.

Vom Sammeln.

Die Sammler 643
Kopie, Pasticcio und Fälschung 658
Verluste und Schädigungen 677
Über das Signieren 687
Einiges über Wasserzeichen 695
Vom Restaurieren und Aufmachen 600

Anhang.

Literaturverzeichnis und Abkürzungen 709
Register 713

* * *

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
1	Ritzzeichnung nach einem Mammut. Grotte des Combarelles	6
2	Strichtechnik. Kopfausschnitt aus einem Fresko Dom. Ghirlandaios. S. Maria Novella, Florenz	7
3	A. Pollaiuolo, Tafel-Vorzeichnung zur Caritas. Rückseite der Caritas-Tafel. Uffizien	9
4	Rembrandt, Findung Mosis. Kompositionsskizze, Feder. Haag, Hofstede de Groot	11
5	Mantegna, Ausschnitt aus dem Bacchanal, Stich B. 20	18
6	Dürer, Federkopie nach Mantegna. Ausschnitt. A.	19
7	Rätselzeichnungen der Carracci, aus Malvasia	20
8	Leonardo, Kriegerkopf. Ausdrucksstudie, Rötel, Budapest	24
9	Rembrandt, Zuschauer. Physiognomische Studien, Feder. Berlin. Ausschnitt	25
10	A. Pollaiuolo, Federzeichnung mit gleichmäßigem Umriß auf dunklem Hintergrund. Brit. Mus. Ausschnitt	35
11	Filippino, Pietà. Federzeichnung mit aufgelöstem Umriß. Florenz, Loeser	37
12	Michelangelo, Rückenakt. Federzeichnung mit engen Kreuzlagen. Ausschnitt. A.	38
13	G. B. Franco, Sitzender Mann. Schnörkelstil, Feder. Ausschnitt. A.	39
14	V. Carpaccio, Hl. Maria. Ruckweise Federführung. London, Gathorne-Hardy. Ausschnitt	40
15	G. B. Tiepolo, Knabe. Impressionistische Federzeichnung mit Halbton und Schattenflecken in Braun. Schottland, Nationalgalerie. Ausschnitt	41
16	Guercino, Mädchenakt. Konturen mit Lichtwerten, Feder mit Lavierung. Brit. Mus.	42
17	J. Callot, Offizier. Vertikale Federführung. Uffizien. Ausschnitt	43
18	Botticelli, Minerva. Feder auf angeröteltem Grund. Uffizien.	Tafel nach 46
19	Dürer, Betende Hände zum Helleraltar. Tuschpinsel auf blauer Grundierung, weiß gehöht. A.	49
20	Illuminiervorrichtungen. Holzschnitt	51
21	V. Carpaccio, Student. Vertikale Schattierung und Belichtung. Bisterpinsel auf blauem Naturpapier. Ausschnitt. A.	53
22	P. Veronese, Anbetung. Zweischalensystem in Bister. Ausschnitt. A.	55
23	Giovanni da San Giovanni, Ruhe auf der Flucht. Rötel, Feder und braune Lavierung. Vorstufe zur Rembrandttechnik. Uffizien	56
24	Rohrfeder. Aus dem Erasmus-Porträt von Holbein d. J. Basel	60
25	Rembrandt, Titus. Lavierte Rohr- und Kielfederzeichnung. Haag, Hofstede. Ausschnitt	61
26	Feder- und Tintenzeug (Perpendiculum). Nach eigener Zeichnung	62
27	Raffael, Madonnenentwurf in Bleigriffel mit Federausführung auf dünner Grundierung. Ausschnitt. A.	Lichtdruck, nach 72
28	Raffael, Kreidestudie mit Griffelspuren. Brit. Mus. Ausschnitt	75
29	Verschiedene Silberstiftformen. Nach eigener Zeichnung	77
30	Bleigriffel um 1830	78
31	Silberstift. Sammlung A. Figdor, Wien	82
32	Madonnenfigürchen von Abb. 31 vergrößert, nach eigener Zeichnung	82
33	Stilus aus Orvieto, nach Gardthausen	82
34	Doppelsilberstift aus dem Lukasbilde des Rogier van der Weiden. München	83
35	Doppelsilberstift aus dem Lukasbilde des Mabuse. Wien	84
36	Silberstift aus dem Regentenstück von A. Pietersen, 1599. Amsterdam. Nach eigener Zeichnung	85

Abb.		Seite
37	Dürer, Selbstporträt. Silberstift. Ausschnitt. A. . . . . Lichtdrucktafel nach	94
38	Silberstiftornamente über gelöschten figuralen Entwürfen. Pergament. A. . . .	96
39	Messingstift mit «Schreibkalenderlein» von 1596. Wien, A. Figdor	97
40	Silberstift und Lagerbüchlein, um 1650. Linz, Schwanenstädter Fund	98
41	Silberstift samt Notizbüchlein. Wien, A. Figdor	99
42	Weidenstäbchen, in Lehm gepackt, nach eigenem Modell	102
43	Deutscher Meister um 1520, Kohlebildnis. Ausschnitt. A. . . . . Lichtdruck nach	104
44	Guercino, Engelkopf in Ölkohle. Ausschnitt. A. . . . . Tafel nach	108
45	Bouchardon, Matitatoio. Rötel. Louvre	118
46	Leonardo, Früher Rötelentwurf zum Reiterdenkmal. Windsor . . . . Tafel nach	120
47	Leonardo, Eingerüstetes Pferdemodell. Rötelzeichnung. Mailand	122
48	G. Biliverti, Magdalena. Kreideröteltechnik. Ausschnitt. A. . . . . Tafel nach	128
49	A. Portail, Die Stickerin. Kreideröteltechnik. Ausschnitt. A. . . . . Tafel nach	132
50	Älteste Form des Graphitstiftes (nach Gesner)	140
51	Originale Strichproben . . . . . Tafel nach	144
52	V. Carpaccio, Weiblicher Kopf. Gelockerte parallele Strichführung. London, Gathorne-Hardy	149
53	Brescianer Schule, St. Josef. Vertikale Pinselschattierung. Ausschnitt. A.	152
54	Deutscher Glasriß, St. Barbara. Feder- und Pinselzeichnung. Erlangen. Ausschnitt	153
55	Jac. Tintoretto, St. Martin. Halbtrockenes Pinselzeichnen mit Belichtungsflecken. National gallery of Scotland. Ausschnitt	155
56	Dürer, Welsberg. Malerisch-farbige Pinselzeichnung. Oxford	157
57	Rembrandt, Porträtstudie. Breite Pinselskizze. Louvre. Ausschnitt	159
58	H. Fragonard, Stierkopf. Pinselzeichnung, Freilichttechnik. Ausschnitt A.	161
59	Weißschwarz-Pinselzeichnung. Ehemals Lanna, Prag. Ausschnitt	162
60	Florentiner Täfelchenzeichner des 15. Jahrhunderts. Lavierte Feder. Uffizien. . .	165
61	Wachstäfelchen um 1475 mit Eisengriffel. A. Figdor, Wien	166
62	Deutscher Täfelchenzeichner des 16. Jahrhunderts. Gemälde in Innsbruck. Ausschnitt. Nach eigener Zeichnung	167
63	Das durch Stäbe gespannte Pergamentporträt. Rotterdam. Ausschnitt aus dem Gemälde des Dirk van Deelen	170
64	Eisenstifte, nach eigener Zeichnung	183
65	Französischer Wischer, um 1740	185
66	C. Maratta, Correggio mit dem Matitatoio zeichnend. Kreide. A.	186
67	Proportionszirkel. Albertina-Exemplar	187
68	Proportionszirkel aus dem Leonardo-Manuskript	188
69	Storchschnabel (Pantograph)	189
70	Französischer Storchschnabel des 18. Jahrhunderts	189
71	Fixiertopf. Nach eigener Zeichnung	193
71a	Kopf aus dem Wiener Modellbüchlein, Kunsthistor. Museum	194
72	Skizzenbuchblatt aus Villard de Honnecourt, 13. Jahrhundert. Feder. Paris . . .	195
73	Wiener Modellbüchlein, nach 1400. Kunsthistor. Museum	196
74	Kamel aus einem Silberstiftbüchlein nach 1400. Rom, Galleria nazionale	197
75	Rembrandt, Der Zeichner. Rad. B. 130	200
76	Pollaiuolo-Schule, Zeichnender Lehrknabe. Lavierte Feder. Uffizien	210
77	P. Brueghel d. Ä., Meister und Lehrknabe. Feder. Louvre	213
78	Abendkurs in der Accademia di Bacchio Brandin, 1531. Gestochen von Agost. Veneziano, B. 418	215
79	Die geometrisch-perspektivischen Elemente nach Marattas Zeichnung, 1728. Ausschnitt aus Dorignis Stich	220
80	Gotische Proportionsfiguren aus Villard de Honnecourt. Feder. Ausschnitt . . .	222
81	Kopfschema aus Villard de Honnecourt. Feder	223
82	Deutsches Proportionsmodell um 1530. Wien, Kunsthistor. Museum	225
83	Säulenzeichnung nach dem Vitruv-Kanon. Feder. Budapest	226

Abb.		Seite
84	Körperproportion, angewandt auf Architekturen. Lavierte Feder. Budapest	227
85	G. P. Lomazzo, Zeichnen nach sezierten Leichen. Lavierte Feder. Ausschnitt. A.	228
86	Römische Malerakademie. Radiert von P. F. Alberti	234
87	Die Pariser Akademie, nach G. de Saint-Aubin. Gewischte Kreide. Coll. Ch. Pardinel	236
88	Kopfpreiszeichnen. Stich von Flipart nach Cochin fils	238
89	P. de Laer (?), Kneipe der Bentvögel. Lavierte Feder. Berlin	244
90	Aus Rubens' Zeichenschule. Gestochen von Pontius. Ausschnitt	255
91	Das Gipszeichnen, nach F. Zuccheri. Lavierte Feder auf roter Grundierung. A.	264
92	M. v. Heemskerck, Gartenhalle im Palazzo Medici-Madama. Feder. Berliner Skizzenbuch	266
93	F. Zuccheri, Der Laokoonzeichner. Gestochen von Mulinari	271
94	M. Sweerts, Zeichnen nach dem bekleideten Modell. Gemälde in Antwerpen. Ausschnitt	277
94a	Leonardo, Selbstbildnis. Rötel. Turin	278
94b	Dürer, Greisenkopf. Pinselstudie. A.	279
94c	Rembrandt, Lesender Alter. Pinsel. Weimar. Ausschnitt	280
95	Tierstudie aus dem Pisanello-Skizzenbuch. Feder in Bister auf roter Grundierung. Ausschnitt	281
96	Pisanello. Kompositionsskizze. Feder. Ausschnitt	287
97	Carpaccio, Kompositionsskizze in Rötel. London, H. Oppenheimer	288
98	A. del Sarto, Entwürfe zur Madonna del Sacco. Rötel. London, J. P. Heseltine	290
99	Teniers, Naturstudie als Kompositionsskizze mit Farbenangaben. Bleigriffel. A.	292
100	Ambr. Lorenzetti. Bildzeichnung mit Teilstudien. Feder. Paris	294
101	Raffael, Traum des Ritters. Bild- und Kartonzeichnung. Feder. London. Nat. Gall.	295
102	Guido Reni, Aurora in Silhouettenwirkung. Nach eigener Zeichnung	299
103	Jan Fijt, Stilleben mit Kompositionslinien. Feder. Wien, Liechtenstein	300
104	Kompositionsschema von Abb. 103	301
105	Pieter van Loo, Blumenstück. Aquarell. A.	302
106	Kompositionsschema von Abb. 105, nach eigener Zeichnung	303
107	Claude Lorrain, Landschaft mit Diagonalgliederung. Lavierte Feder. Frankfurt a. M., Städel	304
107a	Timoteo Viti, Werkzeichnung mit 2 Heiligen. Kreide. London	306
107b	Timoteo Viti, Das ausgeführte Bild. Urbino	307
108	Jörg Breu d. A., Lucretia. Feder auf blauem Naturpapier. Budapest	308
108a	G. B. Gaulli, Plafondentwurf. Ölfarbenskizze. Rom, Pal. Spada	310
108b	G. B. Gaulli, Deckengemälde. Rom, il Gesù	311
109	Salomon de Bray, Tempelszene. Feder. A.	312
110	A. Mantegna, Nacktkomposition zu Jacobus' Gang zum Richtplatz, London. Gathorne-Hardy	314
111	Leonardo, Nacktkomposition zur Anbetung der Könige. Feder. Louvre	315
112	Nach Raffael, Tansfiguration, zurückgeführt auf Akte. Feder. A.	317
113	Dürer, Madonna mit Heiligen. Feder. Ausschnitt. A.	318
114	Luca Cambiasi, Abendmahl in kubischer Darstellung. Feder. A.	319
115	Der Engel verläßt Tobias. Schülerzeichnung mit Klebekorrektur von Rembrandts Hand. Feder und Pinsel in Bister. A.	321
116	Giulio Campi, Ursprüngliche Kopfzeichnung zum Stifter Francesco Sforza. Lavierte Feder. Ausschnitt. A.	322
117	Klebekorrektur mit der verbesserten Kopfhaltung	323
118	Pietro da Cortona, Kompositionserweiterung durch Unterkleben. Kreide. A.	324
119	Rembrandt, Christus am Brunnen. Abdecken der Fehlstellen mit Deckweiß. Lavierte Federzeichnung in Bister. Ausschnitt. A.	325
120	Pontormo, Entwurf zur Wanddekoration eines Badezimmers. Rötel. Brit. Mus.	327
121	Potter, Tierstück. Naturstudie als Kompositionsthema. Kreide. Oxford	332
122	Potter, Tierstück. Gemälde in Amsterdam, Sammlung Six	333

Abb.		Seite
123	Dürer-Schule, Bildzeichnung zu einem Triptychon. Farbig aquarellierte Federzeichnung. A. . . . . Tafel nach	334
124	Bernt van Orley, Triumph der Keuschheit. Gobelinzeichnung. Lavierte Bisterfeder. A.	338
125	Holbein d. J., Deckelbecherentwurf mit abgeklatschter Hälfte. Tuschfeder. Basel	340
126	Baldassare Peruzzi, Dekorativer Entwurf für die Apsis im Dome zu Siena. Lavierte Bisterfeder. A.	342
127	Lorenzo di Credi, Altarentwurf. Bisterfeder. Uffizien	345
128	Pieter de Jode, Kirchenfensterentwurf. Kreide. Ausschnitt. A.	349
129	Altniederländer, Tod der Jungfrau. Scheibenriß in Clairobscurtechnik. A. . . .	350
130	Dürer, Vorzeichnung zum Adam-und-Eva-Stich. Feder. Pierpont Morgan . . .	354
131	Dürer, Probedruck des Stiches Adam und Eva. A.	355
132	Dürer, Vorzeichnung zu einem nichtausgeführten Stich. Feder. Windsor	357
133	Paul Pontius, Philipp IV., Kupferstichzeichnung nach Rubens. Tuschpinsel. A.	358
134	Paul Pontius, Der ausgeführte Stich. A.	359
135	F. Bartolozzi, Mädchen mit Schüssel. Pasticcio nach Guercino. Feder. A.	360
136	Sienesische Bildhauerzeichnung zu einer Kanzel. Feder auf Pergament, Fragment. Berlin	362
137	Michelangelo, David. Bildhauerskizze. Feder. Louvre	363
138	Michelangelo, Apostelfigur im Umriß und drapiert. Feder. Brit. Mus.	364
139	Michelangelo, Modell mit den Hauptmaßen für den Marmorblock. Feder. Brit. Mus.	365
140	Amberger, Entwurf zur Chlodwigfigur. Lavierte Feder. Dresden	366
141	E. Bouchardon, sechs Aktzeichnungen und fertiges Modell zu einem Amor. Rötel. Louvre . . . . . Tafel nach	368
142	Pisanello, Naturstudie zur Medaille Alphons I., König von Neapel. Feder. Louvre	369
143	Pisanello, Umgestaltung der Naturstudie zur Medaillenform. Feder. Louvre . .	370
144	Pisanello, Fertige Medaille	371
145	Dürer, Skizze zu einer hl. Konversation. Feder. Bonnat	374
146	Dürer, St. Barbara. Teilstudie zum genannten Entwurf. Bleigriffel auf grüner Grundierung. Louvre	376
147	Dürer, St. Apollonia. Teilstudie zum genannten Entwurf. Bleigriffel auf grüner Grundierung. Berlin	377
148	Pollaiuolo-Schule, Malerbursche einen Heiligen posierend. Lavierte Feder. Uffizien	382
149	Unbekannter Florentiner, Lehrknabe als David-Modell. Bisterpinsel auf grüner Grundierung. Stockholm	384
150	Pollaiuolo-Schule, Nacktmodell. Lavierte Feder. Uffizien	385
151	A. Pollaiuolo, Naturstudie zu einem Johannes d. T. Feder. Uffizien	386
152	Signorelli, Rückendoppelakt. Pinselzeichnung. Ausschnitt. Berlin	387
153	Leonardo, Rückenakt als Proportionsfigur. Rötel. Windsor . . . . Tafel nach	388
153a	Unbekannter Niederländer, 15. Jahrhundert, Schächerfigur. Silberstift. Frankfurt a. M., Städel	390
154	Cochin fils, Académie zu einem Entrüsteten. Nach einem Stich	393
155	Pisanello, Akte nach Bademädchen. Feder auf Pergament. Berlin	395
156	Dirk Vellert, Akt nach einem Bademädchen. Feder. Louvre	396
157	Dürer, Weiblicher Rückenakt. Pinselstudie auf blauem Naturpapier. Braunschweig	397
158	Rembrandt-Schüler, Rembrandt im Aktsaal. Feder. Weimar	399
159	Rembrandt, Modell an der Aktschlinge. Pinselzeichnung. Haag, Hofstede . . .	400
160	Fra Bartolommeo, Fliegende Putten nach einem Wachsmodell. Kreide. Uffizien	401
161 / 162	Dürer, Weinender Cherubim nach ein und demselben Modell. Clairobscur. Berlin und Braunschweig	402
163	Baldovinetti, Antik schreitender Verkündigungsengel. Tafelbild. Uffizien. Ausschnitt	404
164	Benozzo Gozzoli, Antikes Standmotiv. Lavierte Feder. Brit. Mus.	405

Abb.		Seite
165	Unbekannt. Quattrocento-Akt. Kreide auf Ockergrundierung. Uffizien	406
166	Signorelli, Männliches Modell am Seil. Kreide. Louvre	408
167	Michelangelo, Männlicher Akt zur Lybischen Sibylle. Rötel. Madrid, A. de Beruete	Tafel nach 408
168	Annibale Carracci, Barockakt. Studie zum Pal. Farnese. Kreide auf bräunlichem Naturpapier. Louvre	410
169	Leonardo, Bewegungsschemen mit Lotlinien. Feder. Paris, Institut de France. Ausschnitt	412
170	Wachsmodell in drei verschiedenen Stellungen nach Correggios Figurengruppe aus der Domkuppel in Parma. (Nach eigenen Versuchen)	413
171	Tintoretto, Sturzmotiv nach einem Wachsmodell gezeichnet. Kreide. Budapest	414
172	Tintoretto, Rückseite von Abb. 171	415
173	Palma Giovine, Zwei Modellmännchen als Ringer, in verschiedenen Zusammenstellungen. Lavierte Feder. Louvre	416
174	Florentiner des 15. Jahrhunderts, Junger Krieger am Hängeseil. Feder. Louvre	417
175	Michelangelo, Der Auferstehende. Aufschweben mit 4 Stützpunkten. Kreide. Brit. Mus.	418
176	Annibale Carracci (?), Aufschwebender nach einem Liegeakt. Rötel. A.	419
177	Tintoretto. Starkes Vorneigen am Seil. Kreide. A.	420
178	Tintoretto, Jungfrau aus einer Geburt Johannis. Ausschnitt des Stiches	421
179	Mantegna, Liege-Skurz. Feder. Brit. Mus.	422
180	Der moderne Skurzzeichner	423
181	Rubens, Figur eines Verdammten. Sturzmotiv mit 3 Stützpunkten und Aktschlinge. Kreide. A.	424
182	C. Bega, Das bekleidete Modell. Rötel. Frankfurt a. M., Städel	426
183	Signorelli, Aufblickender Kopf. Pinsel. Berlin	428
184	Leonardo, Judaskopf. Vorstudie zum Abendmahl. Feder. Windsor	429
185	Leonardo, Kopf des Bartholomäus zum Abendmahl. Rötel. Windsor	431
186	Dürer, Markus. Vorstudie zum Münchner Bilde. Kreide. Berlin.	Tafel nach 432
187	E. L. Vigée Le Brun, «Tête d'expression». Kreide und Rötel. A.	433
188	Dürer, Arm- und Handstudien zur Adamfigur (B. 1). Feder. Brit. Mus.	436
189	Toskanisch um 1400, Gesammelte Gewandmotive. Feder. Brit. Mus. Ausschnitt	440
190	Florentiner des 15. Jahrhunderts, Malerbursche mit Manteldrapierung. Silberstift auf blauer Grundierung. Ausschnitt. A.	442
191	F. Zaganelli, Draperiestudie nach geleimten Stoffen. Pinsel. Stockholm. Ausschnitt	443
192	D. Ghirlandaio, Manichinodrapierung. Pinsel. Uffizien	444
193	D. Ghirlandaio, Phantasiedrapierung zu flatternden Gewändern. Lavierte Feder. Stockholm. Ausschnitt	445
194	Leonardo, Kniedraperie. Pinselsfumato auf Leinen. Louvre	447
195	Pisanello, Pferdekopf. Federzeichnung. Louvre	452
196	Pisanello, Hundestudie. Feder. Louvre. Ausschnitt	453
197	Pisanello, Der lauernde Hund. Feder. Louvre. Ausschnitt	454
198	P. Potter, Wachhund. Teilstudie zum Six-Bilde. Kohle. A.	456
199	Uccello-Schule, Männlicher Profilkopf. Früher auf dunklem Hintergrunde. Pinselstudie. Verkleinerter Ausschnitt. A.	461
200	Van Dyck, Portätskizze. Tuschpinsel. A.	462
201	Van Dyck, Das ausgeführte Gemälde. Genua, Coll. Galliera	463
202	Corn. Dusart, Der Bildnismaler. Lavierte Tuschfeder. Amsterdam	464
203	Gerbrandt van den Eeckhout, Skizze zu einem Gruppenporträt. Lavierte Bisterfeder. A.	465
204	Dürer, Der Glastafelzeichner. Holzschnitt B. 146	466
205	Holbein d. J., Lady Ratclif. Glastafelpause. Windsor	Tafel nach 466
206	Glastafelapparat für Porträtzeichner von 1799	467
207	Der Netzrahmenzeichner, 17. Jahrhundert	468

Abb.		Seite
208	Der Silhouettenzeichner. Nach Lavater, um 1776	470
209	Silhouettenapparat mit Sessel. Nach einem Stich von I. R. Schellenberg	470
210	Salvatore Rosa, Waldeinsamkeit. Lavierte Feder. A.	471
211	Elsheimer, Landschaft in malerischer Technik. Feder und Pinsel. Frankfurt a. M., Städel	474
212	Rodler, Landschaftszeichnen mit Fensternetz. Holzschnitt	475
213	Landschaftszeichnen mit schwarzem Konvexspiegel	476
214	Camera lucida. Nach eigener Zeichnung	477
215	Jan van de Velde, Landschaft mit Horizontalgliederung. Feder. Ausschnitt. A.	479
216	Claude Lorrain, Römische Landschaft mit betonter Mitte. Bister mit Tuschlavierung. A.	481
217	A. Cuyp, Wasserschloß. Naturstudie Kreide. A.	482
218	A. Cuyp, Wasserschloß. Gemälde. London	483
219	Landschaftliche Schemen mit Flächengliederung und Raumwirkung. Nach eigener Zusammenstellung	484
220	Altdorfer, Landschaft mit Baum als Tiefenwirker. Radierung B. 67. Wien, A.	486
221	Jan Both, Landschaft mit Seitenkulissen. Braun lavierte Federzeichnung. Amsterdam	487
222	Wolf Huber, Traunkirchen. Umrißlandschaft. A.	489
223	Giotto, Flucht nach Ägypten. Fresko. Padua, Arenakapelle	490
224	Guercino, Landschaft mit sturmzerzaustem Baum. Feder. A.	491
225	L. Bakhuysen, Stürmische See. Braune Pinselzeichnung. A.	Tafel nach 492
226	Hendrik van Minderhout, Nachtlandschaft. Tuschpinselzeichnung. A.	493
227	Jac. Bellini, Landschaft mit Schlängelfluß. Feder. Louvre	495
228	Leonardo, Landschaft von 1473. Feder. Uffizien	497
229	Leonardo, Gewitterlandschaft. Rötel. Windsor	499
230	Raffael, Madonna mit landschaftlichen Hintergrundskizzen. Feder. Oxford	500
231	Raffael, Umkehrung der Motive von Abb. 230. Feder. Oxford	501
232	Raffael, Weitere Ausgestaltung von Abb. 231. Feder. Oxford	502
233	Tizian, Baumstudien. Feder. New-York, Metropolitan Mus. Ausschnitt	504
234	Claude Lorrain, Römische Landschaft. Pinselzeichnung. A.	Tafel nach 506
235	Geburt Christi aus der Weltchronik des Rudolf von Ems, 1370. Miniatur. München, Hof- und Staatsbibliothek	507
236	Dürer, Bodenseelandschaft aus der Apokalypse, B. 70, mit Abdeckung der Säulenfigur	509
237	Elsheimer, Baumlandschaft. Feder. Frankfurt a. M., Städel	511
238	Patinir, Bauernhütten. Skizzenbuchausschnitt. Feder. P. Errera, Brüssel	514
239	P. Brueghel d. Ä., Ideale Gebirgslandschaft. Feder. Louvre	515
240	Roland Savery, Vlämische Landschaft. Zweifarbenlandschaft. Lavierte Feder. A.	Tafel nach 516
241	J. van Goyen, Kanallandschaft. Getuschte Steinkreide. A.	518
242	Boucher, Hofinneres. Kreide. A.	520
243	Leonardo, Madonnenkopf aus dem Karton: Hl. Anna selbdritt. Kreide. London, Royal Academy	Tafel nach 522
244	Piero della Francesca, Freskoausschnitt mit Pausepunkten. Arezzo, St. Francesco	523
245	Raffael, Kartonzeichnung zur Predella der vatikanischen Krönung. Lavierte Feder. Louvre	524
246	Verrocchio, Engelkopf. Kartonrest mit Nadellöchern. Kohle. Berlin	529
247	Mabuse, Adam und Eva. Kartonausschnitt nach dem Albertina-Original. Kreide, gewischt	531
248	Pausierapparat nach A. Böhm	537
249	Rubens, Kriegerkopf. Original und Abklatsch. Kreide-Rötel. A.	Tafel nach 540
250	Berchem (?), Konturenabklatsch nach einem Gemälde, in Ölfarbe und laviert. Ausschnitt. A.	542
251	Dürer, Der Netzzeichner. Holzschnitt	545

Abb.		Seite
252	Vorlage mit Netzrahmen und die reduzierte Kopie	545
253	Dürer, Glastafelapparat aus dem Dresdener Skizzenbuch. Feder	546
253a	Glastafelapparat nach Fr. Ch. Müller, 1779	547
254	Der schwarze Konvexspiegel	548
255	Camera obscura des schwäbischen Malers J. F. Beich. Ausschnitt	549
256	Camera obscura, Durchschnitt. Nach eigener Zeichnung	550
257	Französische Camera obscura in zwei Formen	551
258	Modellmännchen und Correggio-Engel. Nach eigenem Modell	552
259	Pavimentmodell von 1564. Lautensack, Holzschnitt	553
260	Altgriechische Tongliederpuppe nach Baumeister	554
261	Fra Bartolommeo, Weibliche Gliederpuppe in 3 Stellungen. Rötel. München	555
262	Holzgliederpuppe des 16. Jahrhunderts. Innsbruck, Ferdinandeum	556
263	Holländische Gliederpuppe nach A. v. Ostades Bild in Dresden. Ausschnitt	557
264	Französische Gliederpuppe des 18. Jahrhunderts, Durchschnitt	558
265	Bemaltes ägyptisches Tiefrelief, nach Springer. Berlin	562
266	Lorenzetti, Kompositionsskizze mit perspektivischen Versuchen. Feder. Ausschn. A.	563
267	Polygonale Flächenzerlegung, aus dem Architektur- und Musterbuch. Feder. Budapest, städt. Bibliothek. Ausschnitt	564
268	Mattbemalte Schnabelkanne aus Mykene, nach E. Buschor	567
269	Dirck Vellert, Maria Geburt. Drahtkontur mit punktierten Schattengrenzen. Lavierte Feder. Weimar. Ausschnitt	569
270	Schattierungsschemen eines Zylinders. Nach eigener Zeichnung	570
271	Raffael, Rückenakt. Feder. Ausschnitt. A.	571
272	Unbekannter Florentiner um 1410. Diagonalschattierung. Feder. Ausschnitt. A.	572
273	Stefano della Bella, Männlicher Akt ohne Kontur. Feder. A.	573
274	G. M. Chiodarolo, Systemlose Schattierung. Feder. Uffizien. Ausschnitt	574
275	Niederrheinischer Meister um 1450—70. St. Paulus. Härchenschattierung. Feder. Budapest. Ausschnitt	575
276	Meister E. S., Madonna. Häkchenschattierung. Feder. Städel. Ausschnitt	576
277	Dürer, Ausschnitt. Häkchen und Parallelstriche. A.	577
278	T. Stimmer, Horizontalschattierung. Feder. Donaueschingen. Ausschnitt	578
279	Deutscher Zeichner, 15. Jahrhundert, Planetenfigur. Aquarellierte Federzeichnung. Budapest. Ausschnitt	581
280	Belichtungsschemen. Nach eigener Zeichnung	582
281	Grünewald, St. Antonius. Harmonische Vereinigung von Licht und Schatten. Kreide. Göttingen, Ehlers	583
282	Dürer, Grüne Passion. Höhung in der Landschaft. Ausschnitt. A.	584
283	Jac. Vignali, Thisbe. Weißpinselzeichnung. Ausschnitt. A.	585
284	A. Bloemart, Versuchung. Clairobscur in Grün. A.	589
285	Griechische Vasenfigur auf schwarzem Grunde	590
286	Dieselbe Figur auf weißem Grunde. Nach eigener Zeichnung	591
287	Dürer, Bildnis mit Kontrastfolie. Kohle. Berlin	592
288	Figurenfries mit abschattiertem Hintergrund. Feder. Budapest. Ausschnitt	593
289	Rosette in Schwarz-weiß und Weiß-schwarz. Feder. Budapest	594
290	Raffaellino del Garbo, Handstudie. Silberstift. Ausschnitt. A.	595
291	Fr. Bonsignori, Profilporträt. Kreide. A.	596
291a	Elisabetha Sirani, Taufe Christi. Schlagschatteneffekte. Ausschnitt. Pinsel. A.	597
292	Römische Wandbemalung aus Bosco reale. Ausschnitt	600
293	Pisanello, Pavimentkonstruktion. Feder. Louvre. Ausschnitt	604
294	Pavimentkonstruktion mit Distanznachweis. Nach eigener Zeichnung	605
295	J. Bellini, Perspektivische Architekturkonstruktion. Feder. Louvre	606
296	Benozzo Gozzoli, Heiligenszene. Asymmetrische Perspektive. Feder. Dresden	607
297	P. Veronese, Entwurf zur Gloria di Venezia. Lavierte Feder und Weißpinsel. Sammlung Agnew	Tafel nach 608

Abb.		Seite
298	Leonardo, Hintergrundanlage zur Anbetung der Könige. Feder. Uffizien	611
299	Leonardo, Anbetung der Könige. Gemälde. Uffizien	612
300	D. Ghirlandaio, Zacharias und der Engel. Feder. A.	613
301	P. Veronese, Das Gastmahl bei Simon. Lavierte Federzeichnung. Budapest	614
302	Perspektivgerüst zu J. Breus Lucretia. Nach eigener Zeichnung	615
303	Rodler, Gehäuseschema mit 2 Augenpunkten. Nach dem Holzschnitt	616
304	Perspektivisches Modell, 15. Jahrhundert. Florentiner Zeichnung. Pinsel auf Grüngrundierung. Stockholm	617
305	Nachkonstruktion eines Glasrisses von Dirk Vellert. Nach eigener Zeichnung	618
306	Erhard Schön, Estrichkonstruktion mit kubischen Figuren. Holzschnitt	619
307	Mantegna, Die figurale Behandlung bei tiefem Horizont. Jakobus-Fresko, Padua	620
308	Dürer, Kopf mit Flächenzerlegung. Feder. Dresdener Skizzenbuch. Ausschnitt	622
309	Holbein d. J., Perspektivische Versuche im Figuralen. Feder. Basel	623
310	Lor. Costa, Das Abschattieren als Tiefengewinnung. Feder. Uffizien. Ausschnitt	624
311	Raum- und Lichtwerte der Linie. Nach eigener Zeichnung	625
312	Rembrandt, Dammweg. Lineare Stärkeabstufung. Kreide. A.	626
313	Jac. Bassano, Verkündigung an die Hirten. Pinselzeichnung. Wien, Liechtenstein	632
314	Bart. Manfredi, Spielergruppe. Beleuchtungsstudie. Pinselzeichnung. A.	633
315	Van Dyck, Pfingstwunder mit imaginärer Beleuchtung. A.	635
316	Rembrandt, Unter der Türe. Helldunkelstudie. Feder und Pinsel. Bonnat	637
317	Rembrandt, Weibliches Modell im Reflexlicht. Feder und Pinsel. Oxford	638
318	M. F. Quadal, Der Aktsaal. Pinselzeichnung. A.	639
319	Carlo Maratta, Der Sammler Pater Seb. Resta. Rötel. Chatsworth	654
320	Raffael, Studie zur Madonna mit dem Stieglitz. Feder. Oxford	660
321	Kopie von Abb. 320. Oxford	661
322	Kopistenstriche aus einer alten Rembrandtkopie. Feder. Ausschnitt. A.	662
323	Anonyme Kopie, St. Ludwig nach Pesellino. Pinsel. Louvre	664
324	Pesellino, Madonna mit Heiligen. London, Captain Holford. Bildausschnitt	665
325	C. W. Dietricy, Ruhe auf der Flucht, in Rembrandt-Manier. Pinsel. A.	668
326	Neuere Rembrandt-Fälschung. Pinsel. A	671
327	Gefälschte alte Schriftzüge. Vergrößertes Detail	672
328	Fälschung im Sinne einer Hans Baldung-Zeichnung. Feder. A.	Tafel nach 672
329	Niccolò da Foligno (?), S. Franciscus, von fremder Hand umgestaltet. Pinsel. Berlin	680
330	Pier di Cosimo, Drei Fragmente. Lavierte Feder. Brit. Mus.	681
331/332	Dürer, Auseinandergeschnittene Zeichnungen. A.	683
333	Dürer, Frauenfigur. Verschnittene Rückseite. A.	685
334	Signatur des Urs Graf mit Boraxbüchse	689
335	N. Berchem, Tierstudie mit später zugefügter Signatur. Rötel. A.	692
336	Abklatsch von Abb. 335, vor der Signatur	693
337	Richtig und falsch nachgezeichnete Wassermarken	696
338	Nebenmarke	697
339	Foliobogen mit voller Wassermarke	698
340	Schabmesser	703
341	Passepartout mit Türchen. Nach eigener Zeichnung	704
342	Klapp-Passepartout. Nach eigener Zeichnung	705

* * *

Einführung.

> Denn große Liebe entspringt nur aus eingehender Erkenntnis des geliebten Gegenstandes; und kennst du diesen wenig, so wirst du ihn kaum, wenn überhaupt, zu lieben vermögen.
>
> Leonardo.

Das Studium der Handzeichnungen gehört ob des umfangreichen und vielseitigen Materiales und dessen lebendigen Beziehungen zu Kunstwerken höherer Art zu den interessantesten, wenngleich äußerst schwierigen Erkenntnissen und setzt reiches Kunstwissen, zeichnerische und technische Erfahrungen, Blickbegabung, ein gutes Gedächtnis sowie einen möglichst vollkommenen, allezeit dienstbaren Vergleichsapparat voraus.

Ein Bestimmungsbuch wie in der Botanik gibt es nicht und etwas Ähnliches ist nicht zu erhoffen, weil sich künstlerische Ausdrucksweisen nicht in Formeln fassen lassen, wenngleich seitens alter und neuerer Sammler und Kunstschriftsteller wiederholt Versuche gemacht wurden, die Manieren einzelner Meister zu beschreiben. So hat Vasari (1550) in seinen Viten häufig die Handzeichnungen berücksichtigt. Malvasia, gleichfalls ein eifriger Sammler, streute in seiner «Felsina Pittrice» (1678) bei der Würdigung einzelner bolognesischer Maler viele Notizen über zeichnerische Art ein.

Im Jahre 1741 schrieb P. J. Mariette die Réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres (M. J. de Dumesnil, Bd. I, p. 241). Antoine Dézallier-d'Argenville, Kunstschriftsteller und Amateurradierer, benennt die Einleitung zu seinem Abrégé de la vie des plus fameux peintres et la Manière de connoître les Dessins et les Tableaux (1745—1752) sogar mit «*Discours sur la connoissance des Dessins et des Tableaux*». Da dieselbe hinsichtlich Manier und Material mancherlei Aufschlüsse enthält und das Gesamtwerk unter den einzelnen Meisternamen spezielle Hinweise auf deren charakteristische Eigenheiten anführt, so wurde dasselbe für Zeichnungensammler sogar zu einer Art Handbuch, das sich besonders in der zweiten Auflage (1762) großer Beliebtheit erfreute, heute aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Bald zutreffend, weil von echten, bald irreführend, weil von unechten Belegen ausgehend, stehen solche Erkenntnisse nur auf der Stufe damaliger «Conoisseurs». Daß gerade diese von ersten Meistern die tollsten Begriffe besaßen, bezeugen die Attributionen in alten Sammlungen.

Einen ähnlichen Zweck verfolgten H. Reveleys Notices illustrative of the Drawings and Sketches of the most distinguished Masters, London 1820. Auch hier der Standpunkt des damaligen Liebhabers. Battista Franco steht in der

Einschätzung höher als Dürer, der erste zeige die höchste Korrektheit, letzterer sei steif und gequält!

Erst im 19. Jahrhundert trat die energische wissenschaftliche Wertung der Meisterzeichnungen ein, indem man sie für die Entwicklung eines Künstlers und seiner Werke heranzog. Passavant (Raffael), Woltmann (Holbein), Thausing und Ephrussy (Dürer), Morelli und Franz Wickhoff, Hofstede de Groot (Rembrandt) wirkten hier in aufsteigender Linie bahnbrechend.

Auch in den während der letzten Dezennien veranstalteten fleißigen Ausgaben von Monographien trat man dem Thema immer näher, indem man manche Separatbehandlung über graphisch begabte Künstler «als Zeichner» anschloß; dankbare Versuche, das zeichnerische Kunstschaffen im Zusammenhange zu würdigen.

Hieher gehören auch die beschreibenden Gesamtverzeichnisse erster Meister, von denen jene älteren Datums, wie z. B. Raffaels, wegen der seinerzeit noch mangelnden Vergleichsmöglichkeit des ganzen Materials als verfrüht betrachtet werden müssen. Selbst die neuester Zeit und mit kritischer Sonde geführten Aufzählungen und Beschreibungen können nicht den Anspruch auf eine lückenlose und einwandfreie Behandlung erheben, solange nicht die ganze Materie in Reproduktionen der allgemeinen Nachprüfung zur Verfügung steht.

Zahllos sind Einzelaufsätze über zufällig aufgedeckte Beziehungen zwischen Vorzeichnung und Gemälde. Als Bausteine erscheinen diese Notizen gewiß wünschenswert, verlieren aber nur zu häufig den notwendigen Anschluß an die Gesamtliteratur. Die allgemeinste und fruchtbarste Anregung bieten die heute unaufhörlich aus dem reichen Born der Sammlungen fließenden Publikationen faksimilierter Blätter. Leichter zugänglich als die Originale, geschickte Vermittler des gegenseitigen geistigen Verkehres, fördern sie das Studium bei Künstlern und Historikern, schaffen Kenner und Freunde und erwecken neue Sammellust.

Aber so erfreulich und umfangreich auch heute das Reproduktionsmaterial schon sein mag, es gewährt, weil meist nur eine Auswahl aus einer Sammlung oder eines Meisters berücksichtigend, nur einen relativ bescheidenen Nutzen. «Das Beste vom Besten» in loser Reihenfolge zu geben, verschafft Anregung und Genuß, läßt den Spezialforscher manches Körnlein finden, vermag aber das Studium nur einseitig zu fördern. Die einen weiteren Gesichtspunkt aufweisenden und auf breiter Basis aufgebauten Kollektivausgaben, ohne Rücksicht auf Nation, Schule, Ort und Sammlung, tragen schon im vorhinein den Keim frühen Abbrechens in sich, weil sie an den Opfersinn des Verlegers wie der Abnehmer übergroße Anforderungen stellen, es sei denn, daß staatliche Unterstützungen eingreifen[1].

Erst durch die monumentalen Gesamtpublikationen einzelner Künstler, wie z. B. von Raffael, Michelangelo, Dürer, Rembrandt, werden wir

[1] Als ich im Jahre 1896 mit großen Hoffnungen daran ging, eine Gesamtausgabe aller in Österreich-Ungarn befindlichen Handzeichnungen in einer billigen und handlichen Ausstattung ins Werk zu setzen, erfüllte mich die Erwartung, daß dieses Unternehmen in ähnlicher Weise, oder vielleicht auch im Anschlusse, von anderen Staaten

in die Lage versetzt, die Bedeutung der Zeichnung für den betreffenden Meister restlos zu würdigen und ihm auf Schritt und Tritt in seinen Zielen und Plänen zu folgen. So wie die großen Bahnbrecher der Kunst müssen aber auch kleinere Geister allmählich eine Zusammenfassung ihrer zeichnerischen Tätigkeit erfahren. Nicht aus dem einzelnen Beispiel, nicht aus katalogmäßigen Zusammenstellungen, wohl aber an der Hand vollständiger Tafelwerke wird einst eine fruchtbare Kritik gedeihen. Erst in der Fülle wird die Klarheit liegen und jene Übersicht des Riesenmateriales aufdämmern, die zur Vermeidung grober Irrtümer notwendig erscheinen.

Dabei hätten Gelehrtentum und Empirie in gleicher Weise zusammenzuwirken, zwei Nachbarn, die sich gerne ausweichen. Warmes, aufrichtiges Kunstempfinden, wissenschaftliche Methode, vereint mit technischen Erfahrungen und ausgerüstet mit einem an vielseitigem Material geübten Urteil, müßten der Pflege und Forschung der Handzeichnung die besten Dienste leisten.

Die Zahl universeller Zeichnungenkenner und leidenschaftlicher Liebhaber ist heute eine weit geringere denn je. Die geriebenen alten Sammler sind fast ausgestorben und ein Nachwuchs mit Rücksicht auf die Seltenheit und Kostspieligkeit des Materiales kaum mehr zu erwarten. Die Kapitalisten, bei Auktionen zwar nie fehlend, werfen ihre goldene Angel doch nur nach wohlverbürgten Qualitäten aus, um dieselben in Prunksälen an die Wand zu hängen. Zusammenhangslos mit allem übrigen Dekor, stets profaniert durch allerlei Erwerbungsgeschichten, gleichen sie mehr gerahmten Wertpapieren als Kunstwerken. Das große kunstbeflissene Publikum anderseits hat bei dem heutigen internationalen, reklamesüchtigen Kunstbetrieb, durch modernste Ausstellungen an allen Ecken und Enden, durch verwirrende Vorträge über die allerletzte Kunsttheorie, durch Schriften und Schlachtrufe jede Beziehung zu dieser subtilen alten Kunstform verloren. So beschränkt sich denn die kleine Gemeinde der Liebhaber, Sammler und Kenner fast nur mehr auf verantwortliche Kabinettsvorstände und strebsame Kunsthändler.

An den Universitäten, den berufensten Stätten, hat die Handzeichnung leider noch nicht ihre volle Einwertung erringen können. Die Erwerbung der notwendigen Fachdisziplinen, das frühzeitige Sichspezialisieren, Mangel an Zeit und Gelegenheit entfremden die jungen Kräfte vom Anbeginn gerade diesem Kunstzweig und verhindern das Erwachen eines besonderen Interesses, so daß in weiterer Folge unsere öffentlichen graphischen Sammlungen eines erfahrenen und praktisch geschulten Nachschubes entbehren müssen. Die Zeichnungen dienen in Seminaren, und zwar nur in photographischen Nachbildungen, vorübergehend als Übungsmittel im Betrachten des Zeitstiles, im Einzelfalle als Bestimmungsmittel oder als archivalische Belege. Nur zu oft fühlt man die irrtümliche Auffassung heraus, als ob der Endzweck dieser Kunstprodukte in

---

eine Fortsetzung finde. Allein die österreichische Ausgabe, «Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen» mußte mit dem 12. Jahrgange, d. i. mit 1440 Tafeln, abschließen und auswärtige Fortsetzungen, von einem holländischen Versuch bei Kleinmann abgesehen, blieben aus.

einem bescheidenen Forschungsresultate bestünde. Weil eine Zeichnung glücklich zu der Erkenntnis geführt, ein mit ihr im Zusammenhang stehendes Bild sei nicht 1506, sondern 1507 entstanden, hat sie noch nicht aufgehört, Teil eines künstlerischen Werdeganges zu sein. Insbesonders halte ich es nicht für pädagogisch, in Seminarübungen unerfahrenen jungen Leuten mit Absicht Fälschungen oder Pasticcios, noch dazu in Photographien, zur Bestimmung in die Hand zu geben, um in der nächsten Besprechungsstunde den Effekt eines Aufsitzers zu erzielen. Nie darf einer einseitigen Dressur wegen die Liebe zum Kunstganzen und die Achtung vor dem zeichnerischen Ringen eines Meisters im Keime erstickt werden. Nur das beste Material an Originalen oder Faksimilen kann zu einem lebendigen Anschauungsquell werden, der den weiteren Zusammenhang mit aller ideellen und technischen Entwicklung ergibt[1].

Wenn sich das vorliegende Werk neben der handwerksmäßigen und künstlerischen Entwicklung der Zeichnung auch deren vielgestaltige Technik in graphischer Hinsicht als besondere Aufgabe gestellt hat, so geschah dies nicht allein der persönlichen Neigung zuliebe, durch praktisches Nachprüfen an der Hand alter Rezepte und täglichen Umgang mit Originalen jeder alten Zeichenweise nachzugehen, sondern auch in der Erkenntnis, daß hier eine klaffende Lücke des Studiums auszufüllen sei. Wer sich je mit Handzeichnungen ernstlich beschäftigt hat, weiß aus eigener Erfahrung, wie bei zeichentechnischen Fragen die wenigen Nachschlagebücher versagen. Die heute geltenden Ansichten über die Verwendung einzelner Zeichenmittel beruhen nur auf Tradition, jede Tradition aber steckt voll Irrtümer. Dazu kommt der allgemein empfundene Mangel eigener zeichnerischer Übung und Fertigkeit, der immer eine Unsicherheit im richtigen Sehen, ein hilfloses Herumtappen und Anlehnen zur Folge haben kann. Von den endlosen, auf Flüchtigkeit beruhenden Irrtümern sei hier nicht die Rede, wohl aber von einzelnen auf seminarmäßiger Gelehrsamkeit aufgebauten Aussprüchen. Was soll man sich von einer Stelle denken, die in einer 1903 geschriebenen Biographie eines Florentiner Quattrocento-Meisters vorkommt: «Kohle haben die damaligen Künstler nie verwendet, sie tritt erst im 19. Jahrhundert (!) als neue Technik auf.» Oder: «Auf rötlichem Papier ist in weißer (!) und brauner Tusche in kühnen, fast impressionistischen Flecken und Zügen der kleine Entwurf ausgeführt.»

Man mag einwenden, daß Kohle oder Kreide, Feder oder Silberstift, blaues oder weißes Papier für die Erfassung eines Künstlers ganz irrelevant, wohl aber das Studium seiner Formen und deren Entwicklung Hauptaufgabe

[1] «Zeichnungen sollten nicht nach der immer noch zu sehr verbreiteten Gewohnheit als Äußerungen einer besonderen künstlerischen Betätigung, gesondert von ausgeführten Werken der Malerei, Bildhauer- oder Baukunst, behandelt werden, sondern vielmehr im engsten Zusammenhang mit solchen, da sie vielfach von Bestrebungen Zeugnis ablegen, die auf andere Weise teils überhaupt nicht, teils wenigstens nicht in vollkommen befriedigender Weise zu einer äußeren Darstellung gelangt sind; vor allem aber, weil sie unmittelbarer als die ausgeführten Werke in das Geistesleben des Künstlers einführen und daher die allerwichtigsten Urkunden für die Kenntnis seiner Wirksamkeit bilden». (Seidlitz, Leonardo da Vinci, Berlin 1909, I, 291.)

eines Historikers sei. Im beschränkten Sinne mag dies seine Richtigkeit haben, aber nicht im vollen Umfange eines exakten Studiums. Was dem Monographienschreiber heute absolut als Nebensache erscheint, war seinerzeit dem Künstler ein Bedürfnis, eine Notwendigkeit; jeder Künstler von Gottes Gnaden wählte sich sein Material. Und daß dasselbe allezeit mit stilbildend, stilformend gewesen, wird heute mehr als je erkannt und zugegeben. Welche formale Umwälzung die Erfindung der Ölmalerei zur Folge hatte, weiß uns nicht nur die Entwicklung der niederländischen, sondern auch jene der italienischen Kunst zu berichten.

Außerdem führt eine flüchtige Behandlung der technischen Ausdrucksmittel auch den Fachhistoriker in große Irrtümer. Wie viele falsche, auf alter und neuer Tradition beruhende Benennungen wären im Lichte einer sicheren technischen Erkenntnis im vorhinein unmöglich gewesen! Noch heute prangt in Thausings Dürer I, 93 die Abbildung nach einer seinerzeit gefeierten Zeichnung: das Porträt Wohlgemuts (A.). Schon die eine Konstatierung, daß dieses Blatt mit Graphit ausgeführt, hätte den Anachronismus und damit ein fremdes Machwerk erweisen müssen. Das kritische Beschauen der Form allein hatte den Autor nicht vor dem Irrtum bewahrt. Wenn eine Rötelzeichnung (Christophorus, Uff. 20, 4) einem Anonimo artifice del sec. XIV zugeschrieben wird, so irrt diese zeitliche Bestimmung, technisch genommen, um ein Jahrhundert.

Ebenso darf man, ein gegenteiliger Fall aus jüngster Zeit, eine Silberstiftzeichnung nicht deshalb einem Meister abstreichen, weil sich ihre Farbe — es handelt sich hier einfach um eine Oxydation — von jener anderer Originale durch eine hellere oder dunklere Nuance unterscheidet. Solche anscheinend scharfe, jedoch der elementaren Kenntnis alter Techniken entbehrende Beobachtungen bilden zu dem Kapitel: Grenzen einseitiger Kritik allerlei Erbauliches und ließen sich endlos vermehren.

Einen besonders starken Fall bedeutet eine Hercules-Seghers-Radierung: «Die Beweinung Christi», die noch 1902 in dem Katalog einer Kölner Versteigerung als Zeichnung und noch dazu von Mantegna figurierte[1]. Schließlich müßte man auch fragen, warum gerade eine technische Beschreibung, wenn man schon eine gibt, das Recht haben soll, unrichtig zu sein[2].

Aber nicht allein in rein graphischem Sinn ist der Begriff Technik zu fassen. Jede Entstehung, jeder Aufbau eines Kunstwerkes erheischte soviel werkstattmäßige Erfahrung, Behelfe aller Art, die sich ununterbrochen überlieferten und vervollkommneten.

Handwerk bedeutet nicht bloß die zunftgemäße Ausführung von Aufträgen, mit der das Mittelalter sein Begnügen hatte, nicht bloß den banausenhaft erstarrten Betrieb einer Meisterschule mit für alle Welt bereitliegenden Kartons, Schablonen und Figurinen gleich der Zimmermalerei, wie wir es z. B. in der Werkstatt des alternden Perugino oder des Lukas Kranach sehen, sondern auch

[1] Vgl. Jaro Springer, Hercules Seghers, Taf. I.

[2] Ein besonders häufiger Mißbrauch wird mit dem Ausdruck Sepia getrieben, der so gerne auf alle braunen Farben aller Jahrhunderte angewendet wird, wenngleich sie erst dem 18. Jahrhundert entstammt. Die Bezeichnung von *Sepia wash* für eine Gozzoli-Zeichnung klingt recht absonderlich.

gutdeutig alle im Begriff Praxis (Pratica) liegenden Hantierungen, Erfahrungen, Handgriffe und Vorbereitungen, die sich auch heute noch erste Künstler aneignen mußten, um ihren Namen Ehre zu machen.

Kunst und Handwerk *(Ars et usus)* gehen Hand in Hand. Tafel-, Fresko- und Plafondmalerei oder Holzschnitt und Radierung lassen sich ohne gründliche Kenntnis der Technik weder ausführen, noch richtig beurteilen. Die Prozeduren des perspektivischen Aufbaues, der Komposition, der Proportionslehre, des Akt- und Draperiezeichnens setzten sich aus Hunderten von Kunstgriffen zusammen, die sich stetig verbesserten, vereinfachten und nur in der Werkstatt oder in den Akademien vom Meister auf den Schüler übergingen. Was die Zeichnung in dieser Beziehung zu erproben und zu leisten hatte, geht weit über den landläufigen Begriff, den wir mit ihr zu verbinden gewohnt sind. Freilich in bescheidener Unterordnung, denn in der Kunst soll das Technische nie zum Selbstzweck werden.

Begrenzung des Themas.

Wiewohl der Stoff dieses Buches in all seiner Vielgestaltigkeit durch mehr als zwei Dezennien mit großer Zähigkeit immer wieder aufs neue in Angriff genommen wurde, so kann das Ganze doch nur als wohlgemeinter Versuch gelten. Als ein Versuch, der angesichts der vielen Gesichtspunkte, des kaum übersehbaren Materials an Handzeichnungen und Literatur schon deshalb seine Grenzen in einem rechtzeitigen Abbruch der Arbeit finden mußte, um sie überhaupt zu erleben. Wie bei jeder erstmaligen zusammenfassenden Bearbeitung eines Themas drängte sich auch hier eine solche Stoffülle zusammen, daß es oft schwer wurde, sich über dieselbe zu erheben, eine Übersicht zu gewinnen und das Wesentliche innerhalb des gesteckten Umfanges herauszugreifen. Von so manchem der in Bibliotheken noch als Manuskript liegenden Rezeptenbücher, von so mancher wichtigen literarischen Quelle mußte abgesehen werden. Nach der Durchsicht öffentlicher und privater Sammlungen fanden oft nur die wichtigsten Blätter Berücksichtigung. Und trotzdem konnte nicht die Hälfte des vorbereiteten Notizenmateriales Aufnahme und Verarbeitung finden.

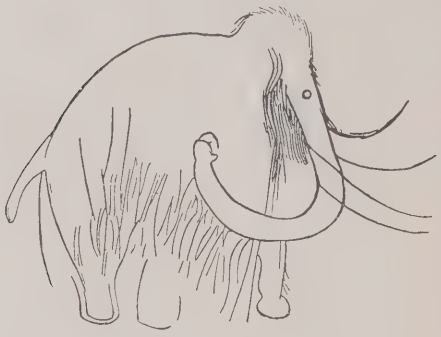


Abb. 1. Ritzzeichnung.

Ebenso erfuhren die zeitlichen und stofflichen Grenzen nach vor- und rückwärts eine unvermeidliche Einschränkung. Weder die in dämmerige Zeiten fallenden primitiven Erzeugnisse, noch die antiken Produkte auf Wänden, Vasen oder Metallplatten, noch die weiten Gebiete früher und später Buchillustration oder gar die diversen Sticharten *(disegni a stampa)*[1] konnten hier eine

[1] So genannt bei dem Anonimo di Morelli, ed. Frizzoni, p. 172.

Behandlung erfahren, wenngleich von gelegentlichen Hinweisen und gegenseitigen Beziehungen nicht abgesehen werden konnte.

Ihrer Entstehung nach war die Zeichnung von allem Anfange an ein selbständiges, primitives Schaffen, entsprechend dem menschlichen Nachahmungsbedürfnis, Formen seiner Umgebung, zunächst der Tiere, mittels einfacher Konturen sichtbar auszudrücken (Abb. 1)[1]. Ob diese mit scharfen Steinen auf geglätteten Höhlenwänden oder in Knochen eingeritzt wurden, oder ob man mit Holzkohle von der Feuerstätte hantierte, immer hatte man nur simple Umrisse im Sinne von Formtypen im Auge, welche dem Naturkünstler und seinen gewiß Beifall spendenden Genossen genügten. Bloß das dem Tiere Eigentümliche, sich von anderen Unterscheidende, wurde als Gedächtnisbild, als erstarrte Vorstellung, in Umriß und Bewegung frei wiederzugeben versucht. Innenzeichnung nur insoweit, als das Formerkennen sie benötigte.

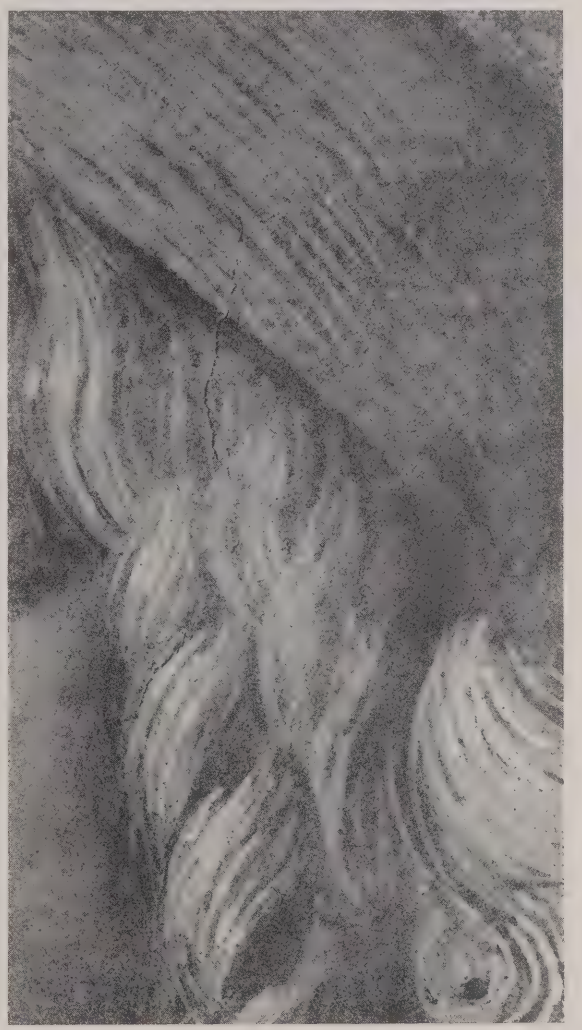


Abb. 2. Strichtechnik aus einem Fresko D. Ghirlandaios.

Durch Jahrtausende wiederholte sich dieser Vorgang; er bedeutete kaum eine höhere Kunstform, als sich die Zeichenmittel änderten, verbesserten, als man mit zerkautem Schilf oder zerklopften Holzstäbchen nassen Farbstoff auf glatte Flächen auftrug, eine Innengliederung der Formen versuchte und die umzogenen Flächen mit Manganschwarz, Ocker oder Rötel ausfüllte. Auch jene in die Periode vor der ersten Dynastie fallenden Ausschmückungen ägyptischer Grabkammern mit Figurenstreifen — gewöhnlich Malereien genannt — blieben trotz aller Farbenwirkung in Weiß, Rot und Schwarz nur rein zeichnerische Produkte in unserem Sinne.

[1] Aus A. Springer, Kunstgesch., Abb. 5, Text S. 2. Ritzzeichnung auf einem Mammutzahn aus den Höhlen von Dordogne.

Wollte man bei diesen frühen Stufen auch ein Vorarbeiten, etwa mit Kohle (Vorzeichnung), und ein reinliches Fertigmachen (Ausführung) unterscheiden, beides waren nur zeichnerische Vorgänge, ob man sich der Schablonen bediente oder aus freier Hand schuf. Weil das Formsuchen und Formvollenden nie aufhörte und letzteres nur ein exakteres, längs und innerhalb der Spuren des Linienentwurfes erfolgendes Ausgestalten war, konnte sich selbst eine hochentwickelte Maltechnik nicht ganz ihres zeichnerischen Charakters entäußern. Nicht zu reden von gotischer Tafel- und Freskomalerei, tragen selbst Werke der Frührenaissance das Gepräge linearen Entstehens so deutlich an sich, daß Details, aus unmittelbarer Nähe gesehen, jederzeit mehr an eine Zeichnung als an ein Gemälde erinnern (Abb. 2)[1].

Jeder ausführende spitze Borstenpinsel arbeitete in Schattierung und Belichtung, ohne Rücksicht auf die Farbe, in gleichem Sinne wie Kohle und weiße Kreide auf dem Papierkarton. Die Farbentöne gehörten nur der Fernwirkung des Ganzen an.

Aber trotz gleichzeitigen und gleichartigen Entstehens und gemeinschaftlicher Ziele ergab sich mit einem Male zwischen den vorbereitenden Arbeiten und der auszuführenden Malerei eine ersichtliche Trennung, als sich ihre technischen Voraussetzungen geändert hatten. Dies geschah, als sich der Flächenstil in einen Reliefstil und letzterer in einen Raumstil umwandelte und ein umfangreiches Teilstudium hinsichtlich Entwurf, Plastik, Bewegung und Tiefe, Licht und Luft vorher geltend machte. Zwischen zeichnerischem Vorschaffen und malerischem Ausführen, zwischen Anstreben und Erreichen standen die gärenden Forderungen des Zeitwandels. Schon in der gotischen Periode trat in allen Werkstätten eine neue, doppelte Arbeitsmethode ein, die an den Zeichner nicht geringere Ansprüche stellte als an den Maler.

Für uns, d. h. der Aufgabe dieses Handbuches entsprechend, bedeutet die Handzeichnung nur die Vorstufe zu einer höheren künstlerischen Ausdrucksweise. Zunächst als Abstraktion eines Formbildes, entstanden vor der Natur oder aus Eindrücken, Erinnerungen und Beobachtungen und geleitet vom rastlosen Nachahmungstrieb des künstlerischen Genius (Einzeldarstellung, Figuren, Teile derselben, Landschaft); dann als momentaner linearer Ausdruck einer aufkeimenden Idee (Komposition). Damit ergab sich die weitere Begrenzung, nur jenen Typus der Handzeichnung technisch und historisch zu behandeln, den uns die Entwicklung christlicher und profaner Kunst tatsächlich in die Hand gegeben hat und wie er in allen großen Sammlungen dem Forscher und Kunstfreund begegnet. Von miniaturartigen, ihrem Charakter nach aber noch ins Zeichnerische fallenden Produkten abgesehen, setzt die Entwicklung unserer Handzeichnung mit dem Trecento ein. Als zeitliche Abgrenzung der Arbeit wurde 1800 angenommen.

Aus diesem Gesichtspunkte resultiert ferner, daß wir es in erster Linie nur mit jener großen Gruppe von Zeichnungen zu tun haben, die ihrer Bestimmung

[1] Ausschnitt aus dem Kopf der Tornabuoni aus D. Ghirlandaios Fresko, Geburt des Täufers in Florenz, Santa Maria Novella.

nach, wie erwähnt, eine Vorbereitung für ein höheres Kunstwerk (Architektur, Skulptur, Gemälde oder graphisches Werk) bildeten, selbst aber eine untergeordnete Kunstform, «ein Fragment» eines Kunstwerkes bezeichneten.

Am einfachsten, um einige Beispiele anzuführen, stellt sich das Erkennen der vorbereitenden Stufe ein, wenn in unvollendeten Miniaturen, oder auf alten Tafelbildern unter den dünnen Farbschichten die Konturen und Schattenstriche als Spuren des vorhergegangenen Entwurfes erscheinen und durchschimmern oder — noch ersichtlicher — wenn Tafelbilder im Entwurfe stecken geblieben sind (Abb. 3)[1]. Ebenso deutlich überzeugt der allgemeinste Fall, wenn wir neben das ausgeführte Werk eine entsprechende Vorzeichnung, Detailstudien oder einen Karton zum Vergleich halten können (Abb. 121, 122 und 217, 218).

Scheinbar zusammenhanglos drängt sich jene zweite große Gruppe von Handzeichnungen auf, welche keine direkte Aus-

Abb. 3. A. Pollaiuolo, Tafel-Vorzeichnung zur Caritas. Uff.

[1] Aus Berenson, The Drawings of the florentine Painters, London 1903, Taf. XV, Text Nr. 1900, Rückseite der Caritastafel, Uffizien 73.

führung beanspruchen, wie Übungen durch Kopieren oder in freier Natur und im Aktsaale. Auch sie bilden auf dem langen Wege künstlerischer Ausbildung nur Stufen, auf welchen sich die Reife zu höheren Aufgaben aufbaute.

In besonderen Fällen erlangten Zeichnungen einen gewissen Grad von Selbständigkeit, wenn dieselben, wie z. B. Porträtzeichnungen, direkt bestellt und wie fertige Kunstwerke an die Auftraggeber ausgefolgt wurden. Dies ändert nichts an der Grundbestimmung vorbereitender Kunstformen. Die Möglichkeit, nach derartigen Porträtstudien Gemälde, Holzschnitte oder Stiche zu schaffen, blieb offen. Ebensowenig verlieren Studien, die sich bereits durch jene lebendige Seelenäußerung, die dem Gemälde zugedacht war, zu einem vollendeten Kunstwerke erheben, ihre Vorbestimmung. Mögen auch Dürers «betende Hände» (Abb. 19) nicht nur als ein Stück Naturnachahmung, sondern bereits als künstlerischer Ausdruck einer Idee, der innigsten Andacht, erscheinen, für ihn waren sie ein Detailstudium zum Helleraltar.

Eine wirkliche Ausnahme bilden die graphischen Blätter. Wiewohl sich auf dem Wege des Holzschneidens oder Stechens gewisse technische Veränderungen einstellen, der graphische Charakter der Zeichnung und deren Selbständigkeit bleiben gleichzeitig gewahrt. Ersichtlicher noch in der Radierung oder Lithographie, sobald die zeichnerische Anlage direkt auf der Platte oder dem Stein erfolgt.

Die vorbereitende Bestimmung bedingte rasch schaffende, handliche und gut sichtbare Ausdrucksmittel und bevorzugte jene, welche gelöscht oder geändert werden konnten. Graphische Behelfe wie Stifte, Kohlen, Kreiden entsprachen früh der formsuchenden Phantasie. Neben den trockenen Zeichenmitteln erscheinen die Tintenfeder oder der spitze Farbenpinsel. Ebenso konnte jede Fläche als Unterlage dienen, Pergament, Papier, Elfenbein, Holz, Leinwand, Schiefer, Kalkstein, Marmor, Metall, eine Mauerwand. Doch haben billige, leichte, rasch zugängliche Stoffe, Papier, oder dauerhafte wie Pergament, den allgemeinen und natürlichen Vorrang erworben und erhalten. In technischer Beziehung lassen uns die ältesten Nachrichten leider völlig im Stich, kaum daß wir erfahren, daß man in Griechenland und Rom mit Kohle, mit Griffeln und feinen Pinseln auf Holz (Buchsbaum) oder Pergament gezeichnet habe[1]. Wie auf so manchem technischen Gebiet wiederholt sich auch hier die bedauerliche Erscheinung, daß jahrhundertalte Erfahrungen verloren gingen und neuerdings schrittweise errungen werden mußten; kaum daß sich kümmerliche Reste antiker Zeichentechnik bei den Miniatoren in stillen Klöstern weiterfristeten und vererbten bis zu jener Zeit, wo sie wieder einer genialen Hand dienen sollten, wo kunstbegabte Männer das Handwerksmäßige aufgriffen und, dasselbe technisch und formal ausbildend, wieder höheren Aufgaben zuwandten. Als Giotto erstand, lag noch vieles brach, als Masaccio in die Kunst eintrat, reifte schon die Frucht, und in weiteren hundert Jahren hatten die praktischen und theoretischen Zeichnungserkenntnisse eine Höhe erreicht wie noch nie zuvor. Dabei erscheint es erstaunlich, wie mit dem Wechsel der Zeichenmittel

[1] Hugo Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Leipzig 1887, IV, 425, mit gleichzeitiger Angabe der Literatur.

auch bewährte Techniken und deren Tradition abermals verschwanden, so daß es heute der Heranziehung aller Quellen, der Ausprobung und Beobachtung aller alten Rezepte bedurfte, sie neuerdings aufzufinden.

Die weitreichende Bestimmung der Zeichnung gestattete die skizzenhafteste Andeutung und die feinste Ausführung bis ins Detail, je nach Zweck, Individualität, Formengedächtnis und Reproduktionslust. Ob von angeborener Pedan-

Abb. 4. Rembrandt, Findung Mosis. Haag, Hofstede de Groot.

terie geleitet oder von genialer Oberflächlichkeit, ob durch geruhsames Hervorbringen oder durch impulsive Schaffenskraft entstanden, immer bedeuten solch lineare Fragmente oder wohlabgerundete Formen mit plastischer Durcharbeitung ein und dasselbe: die lustvolle, individuelle Aussprache. Innerhalb der Zeichenmittel war dem Künstler jede Art und Weise gestattet, welche diese Aufgabe erfüllte, daher die Vielgestaltigkeit, das bunte Bild der Handzeichnungen.

Ihrem Wesen nach soll eine Zeichnung rein zeichnerisch sein, d. h. den Charakter graphischer Mittel an sich tragen, von linear abgekürztem oder unvollendetem Gepräge, das nur das Wesentliche an Form und Flächen wiedergibt und dennoch die Impression des Ganzen erzeugt. In ihrer Selbstbeschränkung liegt ihr Wert, in dem fragmentarischen Stehen und Schweben der Gebilde

ohne Halt und Hintergrund ihr Reiz. Ein Zuviel der Ausführung stößt uns ab, Kupferstichvorlagen langweilen uns; Rembrandts Skizzen aber fesseln den Beschauer, weil sie ihn mit Überraschungen und Entdeckungen überschütten (Abb. 4)[1]. Ob dabei der reine, gleichmäßige Konturenfluß eines Körpers betont wird (linear), oder sich alles Umreißen gelockert, schmissig, ruckweise vollzieht (malerisch), ist Sache des Zeitstiles und beeinflußt nicht die Qualität.

Eine weitere Frage ist die: Wann geht der Charakter des Zeichnerischen ins Farbig-Bildmäßige über? Die Farbe allein macht es nicht; Jordaens' farbengrelle Gobelinentwürfe bleiben durchaus zeichnerische Produkte. Es wird erst hervorgebracht, wenn der Künstler seinen Gegenstand derart nach allen Seiten hin räumlich ausgestaltet und plastisch durcharbeitet, daß der Zeichen- oder Malgrund unter dieser Gesamtbehandlung verschwindet und nur der leer gebliebene Rand noch an das Stoffliche erinnert[2]. Der Widerstreit der illusionistischen Tiefenwirkung farbiger Darstellungen mit der etwa noch vorhandenen flachen, unbezeichneten Umgebung wird vom Auge stets unangenehm empfunden. Große Farbstiche, farbige Radierungen, wiewohl graphische Produkte, kommen daher, wenn sie Bildmäßigkeit anstreben sollen, mit Recht ohne Rand und Passepartout und knappgerahmt auf den Markt.

Dagegen erinnern — ein umgekehrter Fall — unvollendete, mit Ölfarbe und Pinsel auf Leinwand skizzierte Porträts oder auch Kompositionen mehr an den Charakter einer Zeichnung als eines Bildes, weil die offenen Hintergrundstellen, das Flächenhafte zwischen den Pinselstrichen, noch zur Genüge das graphische Entstehen erkennen lassen. Der Übergang zum Bild tritt aber sofort ein, wenn die leeren Leinwandstellen zugestrichen werden und raummäßig zu wirken beginnen. Jedes, auch gut ausgeführte Aquarell kann eher zeichnerisch erscheinen als ein Guasch mit seinen alles deckenden Farbschichten[3].

Am ersichtlichsten entwickelt sich vor unseren Augen der technische Übergang von linearen Formen zum farbigen Bilde in der Pastelltechnik. Scharf konturierte Kreideköpfe mit bescheidener farbiger Belebung auf weißen Bogen im Beginne und weiche, nur in Wischfarben herausmodellierte Porträts auf einem in gleicher Technik fein abgestimmten Hintergrund am Ende der Entwicklung, bezeichnen eine lange Reihe von Stufen und Übergängen, ohne daß man an einer bestimmten Stelle die Zäsur machen könnte. Aber die Grenze besteht.

In welchem Sinn und Umfang der Begriff Technik aufzufassen sei, ergibt das Werden eines jeden Kunstwerkes. Alle Mittel und Wege, die dazu führen, gehören in dieses weite Gebiet. Alle Elemente materieller Art, aus welchen es sich aufbaut, sowie die Art und Weise ihrer zweckdienlichen künstlerischen Ausnützung, um es auf eine möglichst vollkommene Stufe

[1] Aus: Teekeningen van Rembrandt in de Verzameling C. Hofstede de Groot, Nr. 33. — Die Zeichnung wurde von F. Bol zu einem Bilde verwendet (Feestbundel Abraham Bredius aangeboden: Hofstede, Onderwijs aan zijne Leerlingen I, 87 u. II. Teil, Taf. 26).

[2] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 43. — Als Beispiel Rembrandt, Ruhe auf der Flucht, Bonnat; Rembr. Z. 1892, IV, 181.

[3] Auf diesen wesentlichen Unterschied hat zuerst Broder Christiansen hingewiesen in Philosophie d. Kunst, Hanau 1909, S. 271 f.

zu bringen, müssen in Betracht gezogen werden. Darin liegt die natürliche Zweiteilung jeder Technik begründet, auch innerhalb unseres Themas: die Handzeichnung und deren Entwicklungsgeschichte.

Demnach war vor allem die Aufgabe zu lösen, die zeichnerischen Materialien in ihrer historischen Aufeinanderfolge, ihrer Erzeugung und schulmäßigen Anwendung ausführlich zu behandeln (Teil I). Die alten Rezeptbücher, Trattati und Precetti mit ihrem reichen Schatz empirischer und theoretischer Kenntnisse, die immer wieder vererbt und kopiert und argwöhnisch gehütet wurden, bildeten den Ausgangspunkt. Sie überlieferten, von schriftstellerisch veranlagten Künstlern zusammengestellt, nicht nur die jeweiligen Normen der Werkstattpraxis, sondern auch wissenschaftliche Fragmente aus antiken Schriftstellern wie Plinius, Vitruv und Euklid. Das Buch vom Berge Athos, die frühen von M. Ch. Merrifield und E. Berger publizierten Quellenschriften und Rezepte Cenninos und vereinzelt auch Leonardos Trattat enthielten eine Fülle des Wissenswerten und Brauchbaren für Zeichner, Maler und Bildhauer, Miniaturisten und Glasmaler. Vasari in seiner Einleitung und Armenino in den Veri precetti (l. I, c. VII) gewährten technische Belehrungen für das 16. Jahrhundert. Für Holland kam außer den eingestreuten Bemerkungen in Karel van Manders Lehrgedicht (c. 1604) und Gerhard de Lairesses Schilderboek 1716, vor allem S. v. Hoogstraetens Schilderkonst (1678) mit dem Kapitel: *verscheyde wyzen van teykenen en stoffen daer toe noodig* in Betracht. Daneben wurden alte Wörterbücher wie Baldinuccis Vocabulario, das umfangreiche Akademiewerk Vocabulario della Crusca (1612), ferner Enzyklopädien, mineralogische Werke wie A. Caesalpino, De Metallicis (1596), Imperato Ferrante, Dell' historie naturale (1599), Joh. Mathesius, Bergpostille (1564) oder Konr. Gesner (Zürich 1565) und für das 18. Jahrhundert jene zahlreichen französischen und deutschen Manuels, L'arts de laver, Méthodes, Kunst- und Illuminierbüchlein systematisch ausgebeutet[1]. Auf den prägnanten Artikel F. Lippmanns über alte Zeichenmittel in seinem Textband zur Publikation der Berliner Handzeichnungen (1882) sowie auf Rosenbergs Bemerkungen über Silberstifttechnik in seiner Ausgabe des H. Baldung-Skizzenbuches (1889) sei hier gebührenderweise hingewiesen.

Für die Forschung aber galt es erst, die Verbindung zwischen trockenen Rezepten und Notizen und dem tatsächlichen technischen Verfahren in alten Handzeichnungen herzustellen, den Weg der Praxis und des Experimentes zu betreten. Die Zeichenweisen mit Metallstiften und den dazu gehörigen Grundierungen oder mit Fettkohle, mit Bister und Galläpfeltinte benötigten jahrelange

[1] Die hier nur kurz skizzierten Quellen- und Literaturangaben, die in den einzelnen Kapiteln ihre spezielle Benützung und möglichst reiche Erweiterung erfahren haben, beanspruchen nur die Bedeutung, die eingeschlagene Richtung anzugeben. Ebenso konnte auf eine Kritik Verzicht geleistet werden, als dieselbe in der zusammenfassenden Übersicht allen kunsthistorischen Quellenmaterials in historischer Abfolge von J. von Schlosser in den «Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte» eine erschöpfende und mustergiltige Behandlung erfahren hat. Erschienen in den Sitzungsberichten der Akademie d. Wissensch. in Wien, philosophisch-historische Klasse, Heft I–X (samt Register), 1914–1920.

Versuche, bis jene nur durch die Zeit verursachten und eintretenden Veränderungen beobachtet werden konnten[1]. Dagegen wurde von den durch moderne industrielle Chemie auf den Markt gebrachten neuartigen Erzeugnissen, über welche spezielle Handbücher ausgegeben wurden, völlig abgesehen.

In zweiter Linie (Teil II) wurde versucht, auf historischem Wege den zeichnerischen Lehrgang eines Künstlers, d. h. die handwerks- und schulmäßige Heranbildung des Garzune (Malerknaben) zum Gehilfen und Meister, das allmähliche Eintreten der hiezu notwendigen Disziplinen in übersichtlicher, wenn auch skizzenhafter Weise darzustellen. Denn ausgehend von dem Handwerklichen, das nur in der Werkstatt erworben werden konnte, reichte die Technik bis zu den letzten Kunstgriffen meisterlicher Vollendung. Während ersteres für einen bestimmten Zeitabschnitt allgemein, schulmäßig und jedem erreichbar erschien, war die letztere ein persönliches «Ausdrucksmittel der Phantasie». «Die Technik ist Ausfluß des Genies oder sollte es wenigstens sein» (M. Liebermann, S. 44). Die Technik der Handzeichnung kann sich daher nicht mit der Behandlung des Materials allein begnügen, sondern greift ebenso in das Gebiet der Komposition, der Licht- und Schattenprobleme, der Naturstudien und selbst des seelischen Ausdruckes.

Demnach ergab sich im weiteren mit der Entstehung und Fortbildung eines Kunstwerkes — von den praktischen Voraussetzungen und theoretischen Erkenntnissen bis zu den ersten schüchternen Versuchen, Selbstempfundenes zu skizzieren und mit wachsenden Kräften auszubauen im Ganzen und vielgestaltigem Detail — auch für uns der scharf markierte Stufengang von Schulzeichnungen, Kompositionsgedanken, fertigen Bildzeichnungen, Detailstudien und Kartons, möglichst unter den Gesichtspunkten zeitlicher Anschauungen, als Grundlage für die Einteilung und Behandlung des erhaltenen Zeichnungenmaterials.

Dabei mußte auch an verschiedenen Stellen die Gelegenheit wahrgenommen werden, auf die individuelle Technik hinzuweisen, auf hervorragende Beispiele schöpferischer Meister und deren neue Stilformen. Schon ihr Herauswachsen aus dem lähmenden Schulverband zu freiem, eigenem Neugestalten bedingte einen Übergang vom Handwerk zur persönlichen Technik. Neben den persönlichen führten auch zeitliche Impulse zu neuen technischen Ausdrucksweisen, die dem physischen Schauen und jeweiligen geistigen Sehen entsprachen. Dem neuen Erkennen folgte das geänderte Können.

Literarische Stützpunkte gewährte hier neben Cennini vor allem Leonardo im 2. und 3. Teile seines Buches durch die Precetti del Pittore. Beginn und Entwicklung aller Zeichen- und Malkunst vom Kopieren zum Naturzeichnen, vom einfachen Akt zur Stellung und Bewegung, von der Draperie bis zur Landschaft und schließlich die hohe Kunst der Komposition finden darin zeitliche und persönliche Behandlung. Für das Cinque- und Seicento und deren kunsttheoretische Anschauungen wurde die bei K. Birch-Hirschfeld zusammengestellte Literatur herangezogen und besonders L. Dolce (1557), G. B. Lomazzos Trattato (1585) und F. Zuccaros Idea (1607) vom Standpunkt zeichnerischer Probleme

[1] Diesen Versuchen verdankte «Das Büchlein vom Silbersteft» von J. Meder, Wien 1909, seine Entstehung.

verwertet. Wiewohl auf diesen genannten Quellen fußend, lieferten Fernando de Herrera und Fr. Pacheco in der Arte de la pintura (1649) für Spanien und Carel van Mander in dem Grondt der edel vry Schilderkonst (1604) spezielle lokale Gesichtspunkte für die Niederlande. Neuester Zeit Hofstede de Groot für Rembrandt: Onderwijs aan zijne leerlingen (1915).

Die kümmerlichen Entwurfsreste Dürers zu seinem geplanten Werke über Malerei, wichtige Stellen aus seiner «Proportion» und «Messung», die Elementarbücher seiner Nachfolger wie E. Schön, Lautensack, Rodler u. a., Statuten deutscher Zunft- und Zechbücher und vor allem Sandrarts Teutsche Academie (1675) bildeten gleichfalls für diesen Teil sachliche Ergänzungen. Der französische Akademismus mit seinen sich in immer neue Theorien spaltenden Parteien lieferte zunächst in den Préceptes des H. Testelin, in dem durch Roger de Piles übersetzten und erläuterten Lehrgedicht über Malerei Du Fresnoys (1668), in den zahlreichen akademischen Konferenzen und Diskursen (A. Fontaine, Conférences inédites 1903) und in den antiakademischen Lettres, Dissertations, Réflexions eine Flut an Literatur, die bereits 1912 Jean Locquin: «La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785» und 1915 Albert Dresdner in seiner verdienstvollen «Kunstkritik» reichlich ausgewertet und der Benützung näher gebracht haben.

Der dritte Teil behandelt die Plastik in der Zeichnung, ein stoffreiches Gebiet, das sich im einzelnen zwar vielfach aus Unterrichtselementen praktischer und theoretischer Art zusammensetzte, die in dem vorhergehenden Teil behandelt wurden, das aber im Interesse der Übersicht eine einheitliche Zusammenfassung erfahren mußte. Es wäre unmöglich gewesen, aus den an verschiedenen Stellen erörterten Einzelthemen die zweite große Aufgabe der Zeichnung, die Lösung plastischer Hauptfragen, von der einfachen Schattierung bis zum Helldunkel, von dem einfachen Körper bis zum komplizierten Innenraum in vollem Umfange zu überschauen. Wenngleich die Zeichnungen selbst hier den Ausgangspunkt der Betrachtungen bildeten, so gewährten die vielen Paragraphen Leonardos in seinem 5. Buche und die Kapitel I—VI des 2. Buches Armeninos für jene Zeiten reichen Einblick wie für den weiteren Verlauf Borghini und Lomazzo (Trattato und Idea).

Teil IV, in erster Linie für Sammler bestimmt, baute sich aus jenen Erfahrungen, praktischen Arbeiten, Sorgen und Enttäuschungen auf, wie sie einem verantwortlichen Kustoden im Laufe vieler Jahre begegnen. Mit den meist im Sinne einer Belehrung mitgeteilten Hinweisen sollen Kollegen und Kunstfreunden Winke gegeben werden, die sowohl bei der Erwerbung als auch Konservierung von Zeichnungen in Betracht kommen.

* *
*

Die Zeichnung als künstlerischer Ausdruck.

Persönliches.

Was dem Dichter gedankliche Notizen und Dispositionen, Tagebücher und Briefe, das bedeuten dem Künstler in weit höherem Maße Skizzen und Handzeichnungen. Lebendige Zeugen seiner innersten Natur, voll Intimität und Persönlichkeit, von der momentanen Schaffenslust geboren und nur für ihn bestimmt, enthüllen sie seine Seele voll und ganz, während Gemälde, allerlei äußeren Umständen wie technischen Schwierigkeiten, Auftragsmodalitäten, der mitredenden Kritik und dem Markte unterworfen, das Persönliche leicht umstellen. «Zeichnungen sind nur für den Künstler selbst da und allenfalls für diejenigen, die er an seinem inneren Prozeß teilnehmen lassen will» (Hans von Marées).

All sein Tasten und Suchen, Ringen und Streben, der Natur in ihren wundersamen Formen nahe zu kommen, das unermüdliche Umgestalten kompositioneller Gedanken, Verwerfen und Neuaufgreifen, sein Aufsteigen und Abfallen — kurz der stimmungsreiche Werdegang offenbart sich in dem Studienmaterial eines zeichnerisch begabten Künstlers schärfer und lebendiger als in seinen anderen Werken.

Selbst in den Urtagen bildete sie schon eine selbstherrliche Äußerung, als der Kelte die Wand seiner Höhle mit Tierumrissen schmückte; denn diese Versuche entsprangen nicht einem Bedürfnisse, sondern angeregter Laune, dem unwiderstehlichen Drang des Nachahmungstriebes. Höhlenwohnung, Schutzhütte, Mauern und Dach verdankten ihr Entstehen der Not, der simpelste Innenschmuck aber der Daseinsfreude und Gestaltungslust.

Wird die Zeichnung zum vermittelnden Organ von Künstler zu Künstler, zur sichtbaren Aussprache zwischen ihm und dem Besteller oder zur klärenden Unterweisung für den Kunsthandwerker, so verliert sie im vorhinein einen Teil ihres Persönlichen. Wenn Giotto ein Grabmal, Signorelli ein Pluviale, Holbein Dolchscheiden skizziert, so enthalten diese Entwürfe, weil an fremde Technik gebunden, bereits Konzessionen.

Formale Ausdrucksfähigkeit.

Deutlicher als das Psychische offenbart sich das Formale eines Künstlers in seinen Handrissen und in deren bewunderungswürdigen Befähigung zur mannigfaltigsten Ausdrucksweise. So verhältnismäßig wenig Zeichenmittel zur Verfügung stehen, so endlos vielgestaltig wächst deren Äußerung von Künstler zu Künstler, von Jahrhundert zu Jahrhundert und ihre Entwicklung fand ebensowenig einen Abschluß als die Kunst überhaupt. Das Ausmaß geistiger und physiologischer Anlagen, erworbener Kenntnisse, Erinnerungen und Erfahrungen wird in dem Abringen der Form vor dem Naturvorbilde mittun. Jeder wird

nach seiner Weise zum Ziele gelangen wollen, der Wege dahin werden so viele sein, als es Künstler gegeben hat und noch geben wird.

Natürliche Beschränkung.

Handzeichnungen mit ihren bescheidenen Darstellungsmitteln sind am wenigsten in der Lage, dem Modell in Form und Farbe so nahezukommen, als daß nicht ein großer Rest von Unerreichtem sich ergeben würde[1]. In diesem optischen Defizit und in der materiellen Beschränktheit liegen aber die unbegrenzten Freiheiten der mitschaffenden Phantasie und damit auch ein Stück Eigenart künstlerischer Natur.

Die Formdifferenz vervielfacht sich beim Nachzeichnen eines plastisch runden Körpers, z. B. eines Kopfes. Die Flächensilhouette schwankt ununterbrochen, je nachdem das linke oder rechte Auge oder beide zusammen den Stift leiten. Das Verlockende des Dreidimensionalen reizt Zeichner und Maler kontinuierlich, neben der reinen vorderen Projektion auch die Seitenflächen zu betrachten und unwillkürlich Elemente davon in das Gesamtbild aufzunehmen. Den evidenten, von einem geometrischen Punkte aus gesehenen und so entstandenen planimetrischen Umriß einer kubischen Form kennt die Kunst — glücklicherweise — nicht, es sei denn, daß man wie in der heutigen Porträtmalerei Photographien benützt.

Künstlerisches Ändern.

Zu dem unfreiwilligen Abweichen von dem Vorbilde tritt die bewußte Änderung. Man reduziert das Format, man verbreitert, verlängert die Verhältnisse, läßt weg und gibt hinzu, man verdickt oder verdünnt und korrigiert auf diese Weise die Natur nach eigenem Empfinden und Geschmack. Das Landschaftszeichnen bietet hier reiches Vergleichsmaterial. Alle stilistischen Eigenheiten basieren auf dieser scheinbaren Willkür. Und ebenso alle der Zeichnung verliehenen Gefühlswerte (Expressionismus). Es sind nicht seltene Fälle, daß sich bewußte und unbewußte Veränderungen gleichzeitig vollziehen, wie z. B. in Darstellungen rasch bewegter Körper, wo «zeitlich verschiedene Phasen kombiniert» aufgefaßt werden, weil einerseits das Auge den Einzelmoment nicht zu fassen vermag, anderseits der Künstler den «überzeugenden und notwendigen Eindruck der gesamten Bewegung» erzielen will[2].

In einfachster Weise veranschaulicht sich der Vorgang bei zeichnerischen Kopien. Wenn Dürer Mantegnas Stiche kopiert (Abb. 5 und 6), Elsheimer Stiche von Lucas van Leyden oder Rembrandt eine Zeichnung von G. Bellini, so ist dies nur ein inhaltliches Wiedergeben[3]. Die Form im einzelnen wird unbewußt umgestaltet: eine dichterisch freie Übersetzung in eine andere Sprache.

Stil und Manier.

Während das starke Talent das Naturvorbild aus Eigenem künstlerisch rücksichtslos umgestaltet, hantiert der Nachahmer mit eingelernten Formeln. Ob er seinen Typus einer bevorzugten Quelle entnommen oder frei nach verschiedenen Meistern zusammengebaut, seine Formen werden bei aller technischen Geschicklichkeit sein falsches Verhältnis zur Natur verraten. Indem er vor ihr

[1] Hermann von Helmholz stellt in «Optisches über Malerei» die rein physikalischen Unterschiede zwischen Naturprodukt und Kunstwerk fest und weist darauf hin, daß die Kunst ein Naturbild auch nicht annähernd treu nachzuahmen vermag. — Siehe L. Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk, Dresden 1911, S. 24.

[2] Ludwig Volkmann, Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst, 1908, S. 60.

[3] Mantegnas Stich B. 20. — Dürer, Ausschnitt, L. M. 454.

verbirgt und unterdrückt, was er sein könnte, und vor der Welt scheinen will, was er nicht ist, versinkt er ins Haltlose. Ein Schicksal vieler Schüler ihrem Meister gegenüber, ein Los vieler Meister, die unter der geistigen Wucht eines Zeitgenies zu wandeln das Unglück hatten. Rembrandts aus dem rastlosesten Fleiß geborene Federimpressionen wirkten nicht bloß auf seine Schüler, sondern nach Jahrhunderten noch auf zeichnerisch interessierte Kunstjünger wie ein Zaubertrank, aber nicht erquickend, nur sinnverwirrend. Nirgends stößt die Manier so entschieden ab als in der Zeichnung. In der Malerei vermag eine leidliche Farbenwirkung über die entlehnten Gebilde hinwegzutäuschen, in dem Lineargerüste tritt das Erborgt-Fremde offen zu Tage.

Abb. 5. Mantegna, Ausschnitt aus dem Bacchanal.

Vereinfachung.

Je höher ein Künstler zeichnerisch aufsteigt, desto mehr wird er nach Vereinfachung streben. Der Kampf um die Form erzeugt anfänglich Linienüberfluß und selbst nach einer gewissen Entwicklung weiß ein mittelmäßiges Talent angesichts der Kompliziertheit aller Natur das Wesentliche vom Unwesentlichen kaum zu trennen. Amateurzeichnungen charakterisieren sich durch Nebensächlichkeiten. Erst der Reife erkennt das Notwendige, das für ihn Wichtige und gibt die künstlerische Impression in gedrängtester Form[1]. Er sucht bei Bewegungsmomenten jenen der konzentrierten Energie, im Porträt den vereinfachten Linienkomplex für Ähnlichkeit und Charakter, in der Landschaft den stimmungsreichsten Aufbau.

[1] Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk, S. 33, nennt dieses für den Künstler Wesentliche das Künstlerische. — So fällt z. B. meist die Betonung aller stofflichen Unterschiede weg, alles trägt dieselbe Mache. Ausnahmen bei Pisanello (Abb. 195), Dürer, Rembrandt, wo auch dieser Forderung Rechnung getragen wird.

Lineare Beschränkung.

Der Reiz einer Zeichnung liegt zum nicht geringen Teil darin, daß sie, ob als Darstellung einer Begebenheit oder als ein Ausschnitt aus dem Reichtum der Natur, abgeklärt und befreit von allen hemmenden Vorstellungen des Entstehens zu uns spricht: als ein Stück geordneten und gespannten Interesses aus dem Leben eines Künstlers. Auch Skulpturen und Bilder wirken ähnlich; aber in den ersteren herrschen taktische, in den letzteren farbige Impulse vor. In der Zeichnung hat das Wesen der Linie allein auszukommen mit dem großen Komplex des Individuellen und Allgemeinen, Zufälligen und Momentanen, Stofflichen, Farbigen und Räumlichen. Sie hat alle Wesenseinheiten, Formbestandteile und Formkennzeichen zu vermitteln. Sie kann die Körper nur umreißen und mit Innenzeichnung versehen. Das Auslassen wird zur Forderung. In der leichtfließenden Auswahl des Wesentlichen, das nicht allein den Schein der Wirklichkeit, sondern auch des Künstlers Erleben enthält, liegt die freie Abwicklung aller Genialität und der Charakter jeder künstlerischen Zeichnung[1].

Abb. 6. Dürer, Federkopie nach Mantegnas Stich. Albertina.

Auch hier führt ein gefahrvoller Pfad zur Manier. Denn es erstehen dabei jene Abbreviaturen, die zwar beim Formerhaschen oder Komponieren die notwendige Voraussetzung bilden, um dem Fluge der Phantasie rasch mit dem Stifte folgen zu können, aber leicht zu leeren Formeln werden, sei es durch Mangel oder Überfluß an lebendiger Empfindung, sei es durch Nachahmung

[1] «Denn im letzten Grunde ist das Verhältnis des Künstlers zur Natur noch weit tiefer und innerlicher, als sich dies in äußerlichen Merkmalen unmittelbar vor Augen führen läßt» (L. Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk, Vorwort).

vorhandener Ausdrucksweisen. Ein allbekanntes Beispiel dieser Art bietet der sogenannte «Baumschlag». Aus den Abbreviaturen erwuchsen anderseits Resultate im Sinne witziger Spielereien, wenn sie gleich den Zeichen alter Bilderschriften unter dem Minimum blieben. Bezeichnende Belege hiefür bieten die von Malvasia überlieferten heiteren Versuche, jene Divinarelli pittorici, wie sie bei den Carracci in Brauch standen (Abb. 7)[1]. Ein Maurer mit der Kelle jenseits einer Wand (links), ein Kapuziner, der hinter der Kanzel seine Predigtpause hält (Mitte), oder ein Turnierreiter mit eingelegter Lanze längs der Schranke. Aber auch in diesem Spielen mit zeichnerischen Rätseln steckten ernste Probleme für Auge und Hand.

Stilwechsel.

Das zeichnerische Gestalten folgt weiters dem Diktat und Wandel zeitlicher Kunstanschauungen, je nachdem die scharf umrissene Einzelform in der Fläche oder die flimmernde Bewegtheit im Raume begehrt wird. Es folgt entweder der Linienstrenge oder dem Konturverzicht, der Bella maniera oder dem Realismus, der plastischen Armut oder den Lichtkontrasten, der Flach-

Abb. 7. Rätselzeichnungen der Carracci.

farbigkeit oder dem Kolorismus. Am ersichtlichsten tritt der zeitliche Formenwandel in landschaftlichen Zeichnungen entgegen. Wiewohl zum größten Teil vor der Natur entstanden, wechselt das künstlerische Erschauen ununterbrochen. Leonardo, Tizian, Claude, Rembrandt, Ruysdael, Fragonard liefern in Aufbau, Technik und Sentiment völlig verschiedene Ergebnisse. Das Zeichnen war ein anderes in den Zeiten der großflächigen Fresken für öffentliche Gebäude und in jenen der kleinen Tafeln für den Hausdekor. Selbst einzelne Kunstereignisse wie jene der Sixtina oder Farnesina erregten die Gemüter und ein Jahrhundert lang erzählen die Skizzenbücher nur von jenem Banne. Der akademische Drill mit seiner «Ästhetik für alle» meisterte gleichfalls zahllose jugendliche Temperamente zu Nutz und Schaden.

Das Verharren eines Künstlers in einer bestimmten Ausdrucksweise währte nur so lange, bis sich in geistiger Entwicklung und technischer Beherrschung weitere Schritte nach vor- oder rückwärts vollzogen, oder Einflüsse verschiedenster Art geltend machten. In den seltensten Fällen läßt sich ein stufenweiser Übergang verfolgen, denn wir besitzen nur Entwicklungsfragmente. Darum sei hier warnend hervorgehoben, wie irreführend für eine exakte Kritik die oft gepflogene Methode werden kann, wenn man für einen Meister nur einen bestimmten Zeichnungstypus gelten lassen will. Raffaels Handzeichnungen in der umbrischen, florentinischen und römischen Periode weisen völlig verschiedene Typen auf[2]. Sebastiano del Piombo in Venedig und in Rom, Mabuse

[1] Malvasia Carlo, Felsina Pittrice, Vite de Pittori bolognesi, Bologna 1678, III, 468.

[2] «Vieles von dem, was wir gewohnt sind, als individuelle Unterschiede zwischen Raffael und Lionardo, Tintoretto und Tizian, Holbein und Dürer anzusehen, ist der

in den Niederlanden und nach der italienischen Reise, Elsheimer in Deutschland und Italien änderten ihre Zeichnungsweise derart, daß die frühere mit der späteren nur wenig Vergleichspunkte aufweist. Zeitliche Differenzen bedeuten Formdifferenzen. Nicht einmal für ein und dieselbe Zeit reicht ein Typus aus. Schon der Zweck, ob Bildkonzeption oder Studie, ob unmittelbar vor der Natur oder in Erinnerung oder Anlehnung entstanden, selbst die Laune der Stunde zerstören das einheitliche Bild[1]. Wird in diesem Falle für einen Meister der Begriff seiner Zeichenweise zu enge aufgefaßt, so geschieht es umgekehrt, daß der Umfang zu weit genommen wird, indem man einem Meistertypus auch jenen der sich enganschließenden Schüler und Nachahmer zurechnet und damit eine heillose Verwirrung anrichtet. In dem großen Korpus von Handzeichnungen Rembrandts, wie es sich heute repräsentiert, steckt vieles seiner Schule und es wird noch Jahre bedürfen, bis vorgefaßte Meinungen fallen, bis zunächst Gruppen und schließlich Namen herausgelöst werden. Bei Dürer hat sich diese Klärung bereits vollzogen.

Verlauf der Abstraktion.

Steht uns bei Abstraktionen vor der Natur (Naturstudien) ein Vergleichen und Nachprüfen zu Gebote, so entzieht sich bei dem Phantasiezeichnen der Werdegang völlig dem Beobachter. Der nicht zähl- und wägbare Komplex von Vorstellungs- und Empfindungsbildern, wie sie eine Künstlernatur anzuhäufen weiß, drängt und schart sich im wogenden Schöpferdrange um die Idee. Und nur an den einzelnen, nebeneinander entstandenen Entwürfen vermögen wir die Verdichtung freischwebender Vorstellungen zu einer sichtbaren Gestaltung teilweise zu erraten. Allein auch diese bilden bereits den Abschluß durchlebter Prozesse. Wir sind schon zufrieden, wenn in verschiedenerlei Entwürfen gemeinschaftliche Eigenheiten, oft ganz äußerlicher Art, sich entdecken lassen, um sie zeitlich in eine Gruppe zu fassen.

Nie werden wir die Imponderabilien, die in ihrem erregten Zusammenwirken die Eigenart einer Komposition ausmachen, erschauen können. Eine Frage an die alten Meister selbst möchte uns, könnten sie Antwort geben, wohl in den meisten Fällen ein Lächeln eintragen. «Schöne Farben sind in den Läden von Rialto zu kaufen, aber die Zeichnung ist nur mit viel Arbeit und langem Nachtwachen aus dem Schrein des Geistes herauszuziehen» (Tintoretto)[2]. Eher lüften Tagebücher und Bekenntnisse einzelner moderner Meister den Schleier ihrer Schaffensweise[3].

Unterschied der Zeit, der Generation oder des Lebensalters.» H. A. Schmid, Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians (Kunstgesch. Jahrb. d. Zentr.-Komm. III, 2).

[1] Vor jeder Zeichnung sollte man nach Zweck, Absicht oder Bestimmung fragen. Und Irrtümer und falsche Urteile stammen daher, daß die Zeichnung als einheitliche Kunstgattung genommen wird, als etwas Absolutes, was sie durchaus nicht ist. Die Begriffe: Naturstudie, Entwurf, Kompositionsskizze bezeichnen Dinge, die verschiedenen Gesetzen unterworfen sind (M. Friedländer, Rembrandtzeichnungen, Zeitschrift für bildende Kunst, 50, 213).

[2] Ridolfi Carlo, Le Maraviglie dell'Arte, Venetia 1648, II, 59.

[3] Über die Wiedergabe (Reproduktion, Materialisation) von in der Phantasie zusammengestellten Szenen lesen wir bei A. F. Seligman folgendes Bekenntnis: «Jeder Maler wird mich sofort verstehen, wenn ich sage, daß eine Komposition im Kopfe ganz ausgearbeitet erscheinen und mit größter Deutlichkeit vor dem geistigen Auge stehen

Nicht allen entsprach ein linear-abstraktes Formgefüge gegenüber ihren lebenswarmen farbigen Vorstellungen. Es ist daher begreiflich, wenn formtüchtige Künstler bei dem ersten sichtbaren Produzieren nicht nach der Feder, sondern nach Farbpinsel und Leinwand griffen. Aus allem folgt, daß Eigenkompositionen als rein geistige Produkte weit individueller als Naturstudien erscheinen und bei Zeichnungen die eventuelle Bestimmung unbekannter Blätter auf deren Erfinder wesentlich erleichtern.

Fruchtbarkeit.

Gleichfalls als Ausfluß künstlerischer Eigenart erscheint das Viel- und Wenigzeichnen. Es gab Künstler, die sich kaum das Notwendigste für ihre Gemälde entwarfen (Tizian, Tintoretto, Velazquez, Frans Hals), und andere, bei denen sich jeder Gedanke zeichnerisch auslöste. Ihre Phantasie reizte unaufhörlich zu sinnfälligen Äußerungen und in der Regel verband sich mit der graphischen Neigung eine fabelhafte Geschicklichkeit. Rembrandt werden heute noch an 1600 Zeichnungsblätter zugeschrieben, wobei wir voraussetzen müssen, daß vielleicht dreimal soviel zugrunde gingen[1].

Wahl der Zeichenmittel

Von den auf der Reise verwendeten Skizzenbüchern abgesehen, die eine gewisse technische Beschränkung bedingen, bleibt es für den individuellen Künstler durchaus nicht belanglos, welches Zeichenmittel er zur Verfügung hat, wenn er seine Zeichnung schaffen soll. Dürer griff stets, je nach dem Bedürfnisse, je nach dem Objekte, zu derjenigen graphischen Form, welche ihm am zweckdienlichsten erschien: bei Kompositionen zur rasch skizzierenden Feder, für die dazugehörigen Detailstudien aber zu Tuschpinsel und grundiertem Papier; bei Porträts, wenn die Zeit knapp bemessen, zu Kohle oder Kreide und, wenn er Lust und Muße hatte, zum feinen Silberstift; bei seinen strengen Naturstudien wählte er zur Überwindung der stofflichen Aufgaben Aquarell- oder Deckfarben und den Miniaturpinsel[2]. Dem Rötel weicht er in offenkundiger Abneigung aus. Als Michelangelo und Raffael an sich selbst den Umschwung einer Epoche erlebten, d. h. die Ziele der Kunst andere geworden waren, die nicht mehr in einer linienscharfen Ausdrucksweise, sondern in der Bewältigung plastischer Massen lagen, tauschten sie die Zeichenmittel.

---

kann. Der erste Strich aber, der gemacht wird, um dieses Vorstellungsbild auf dem Papier oder der Leinwand zu materialisieren, wirkt zerstörend auf das Imaginationsbild, tritt sofort mit der brutalen Körperlichkeit seiner wirklichen Existenz hervor und setzt sich an die Stelle der im Vergleich dazu immerhin zerfließenden, schemenhaften Vorstellung. Er erscheint jetzt als der reale Kern, an den sich, wie bei der Kristallisation, alles Weitere anschließt. Auf diese Weise entsteht ein Gebilde, das sich oft nur in den Grundzügen mit der ursprünglichen Vorstellung deckt, sie wohl gar verdrängt. Ist aber die Vorstellung so stark, daß sie nach einiger Zeit, unabhängig von dem inzwischen zu Papier Gebrachten, wiederum hervorgerufen werden kann, so erscheint die Möglichkeit eines Vergleiches, einer Kontrolle und damit auch einer Verbesserung gegeben. (Ein Bilderbuch aus dem alten Wien, Wien 1913, S. 75.)

[1] Ebenso Dürer, Claude Lorrain, Barocci, die Carracci, Domenichino, Guercino, Cambiasi, Paolo Farinati (Ridolfo II, 129). Malvasia spricht von den Zeichnungen Guercinos als von einer formidabile quantità (Index, S. 544).

[2] Vgl. auch Wölfflin, A. Dürer, Handz., München 1914, S. 4. — Ähnlich auffallender Wechsel bei Goltzius.

»Jedem Material wohnt durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist und eine eigene Poesie inne, die bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördert und die durch nichts zu ersetzen ist: etwa so, wie der Charakter eines Musikstückes auf seiner vorempfundenen Tonart beruht« (Max Klinger). Leuchtet dies z. B. bei der Skulptur von selbst ein, so vollzieht sich die Einsicht auf dem Gebiete der Zeichnung weniger rasch und leicht; aber das Gesetz besteht und diktiert auch hier die Form. Man denke sich, um ein bekanntes zeichnerisches Beispiel heranzuziehen und die Ausdrucksverschiedenheit zu versinnlichen, den Hasen Dürers in Kreide oder Rötel ausgeführt.

Maßstab.

Das Material bestimmte neben dem Charakter auch die Größenverhältnisse. Als Feder und Silberstift die alleinherrschenden Behelfe waren, genügten kleine grundierte Blättchen. Erst mit den breitzeichnenden Kreide-, Kohle- und Rötelstiften und mit der Einführung eines billigeren Papieres wuchs die Form bis zur Naturgröße, bis zur Monumentalität.

Gerade das Individuelle gewisser Zeichenbehelfe, insbesondere der Feder, ermöglicht dem Künstler nicht nur die persönlichste Aussprache, sondern auch dem Historiker das Erkennen. Aber, wie bereits erwähnt, kommt dieser Vorzug nur dem frei aus der Phantasie fließenden Entwurf oder der persönlich gehaltenen Studie zu. Je akademischer, konventioneller sich ein Künstler äußert, oder je mehr er das Zufällige einer glatten Ausführung opfert, desto schwerer fällt es, ihn zu fassen. Kartonzeichnungen, die in ihrer Gänze noch Formeneigentümlichkeiten gewähren und den Meister erraten lassen, schaffen als Ausschnitte der Zuschreibung bedeutende Schwierigkeiten. Ihre große und breite Behandlung entbehrt des Persönlichen.

Die Zeichnung als Pfadfinderin

Die Zeichnung ist nicht bloß die Urform aller Flächenkunst, sondern auch die lebendige Förderin aller in Erscheinung tretenden Kunstbewegungen. Sie führt als steter Vorbote die großen Kunstaufgaben ein und verhilft ihnen durch ihr handsames Zutun, durch ihre Befähigung auszuproben, zur Entwicklung und Reife. Schon die Entdeckung der einfachen Formsilhouette war eine rein zeichnerische Tat und ebenso suchte das erwachende Bestreben, den Kontur plastisch auszugestalten, immer neue graphische Wege.

von Form und Plastik,

Die vielfach verschlungenen Pfade, die von dem naiven, jugendlichen Formsuchen durch willkürliches Ausstricheln mit Feder und Silberstift bis zu den plastischen Erkenntnissen Masaccios führen, müssen auf dem weiten Felde der Zeichnung gesucht werden. Selbst der Pinsel, das ausgesprochene Malerattribut, war der Linie untertan. Zeichnen und Malen erscheinen durch Jahrhunderte als ein Begriff. Ägyptische Wandmalereien, byzantinische Tafeln, romanische Fresken, gotische Glasfenster können ebensogut als kolorierte Zeichnungen wie als gezeichnete Malereien gelten. Noch die Freskotechnik eines Ghirlandaio gleicht in allen Details einer grob geführten Pinselzeichnung (Abb. 2).

der Komposition,

Die Zeichnung gewinnt die Körpermaße an der Antike und Natur und lehrt die Anordnung in der Fläche nach Raum, Zweck und Zeitgeschmack. Sie erkundet die Gesetze vertikalen, horizontalen und diagonalen Aufbaues. Sie vermittelt die Lehre der Perspektive und Tiefenwirkung und fördert deren

Entwicklung durch Verwendung architektonischer und landschaftlicher Hintergründe. Als an die Stelle der in feierlicher Ruhe posierten Figuren allmählich die bewegte Handlung trat, war sie es, welche durch fortgesetzte Übung die vielgestaltigen Beugungen und Verkürzungen des menschlichen Körpers zunächst an der Natur, zur Zeit künstlerischer Reife auch aus dem Gedächtnisse erprobte.

der Bewegungsmotive,

Ebenso wurde das schwierige, kompositionelle Zusammenfassen vielfiguriger Darstellungen oder einzelner Gruppen unter dem Gesichtspunkte einer einheitlichen Lichtquelle, ob zentral wirkend oder zerstreut, auf dem Papier klargemacht. Seit Tintoretto begegnen uns bald Einzelfiguren, bald ganze Kompositionsskizzen mit grellen Lichtern und Vollschatten, die in immer neuer Weise natürliche und raffiniert gesuchte Effekte im kleinen Maßstabe anstrebten und den Raum eroberten.

der Beleuchtungsprobleme,

Abb. 8. Leonardo, Kriegerkopf. Ausdrucksstudie. Budapest.

des seelischen Ausdrucks,

Eine große Aufgabe der Kunst war das Beobachten und Herausarbeiten seelischer Vorgänge, die Charakterisierung der Köpfe durch ein Innenleben. Die Frührenaissance kannte nur — und zwar ziemlich weit herauf — das ergebungsvolle Lächeln, den erstarrten Schmerz, den andächtigen Blick und für Zornesempfindungen die übertreibende Grimasse; Typen, die vom Meister auf den Schüler übergingen. In der Gotik waren diese Gesten nur symbolisch angedeutet. Ausdrucksäußerungen Giottos, wie das gramvolle Denken des zu den Hirten schreitenden Joachim (Padua), bedeuten wohl künstlerische Ereignisse innerhalb der Entwicklung eines Genies, blieben aber, weil verfrüht, ohne weitere Konsequenzen. Mantegnas Johannes (in der Grablegung Christi, B. 3), Leonardos Abendmahl oder sein Karton zum Reiterkampf durchbrachen den Gleichmut der Gesichter. Wie Zeichnungsreste beweisen, wurde auch dieses neue Thema mit dem Stifte in Angriff genommen (Abb. 8)[1].

Weit ergebnisreicher gewähren 150 Jahre später Rembrandts Studien den Einblick in das Losringen der psychischen Vorgänge. Hunderte von Zeichnungen

[1] A. P. 267. Rötelzeichnung.

entsprangen nur dem Bestreben, mit der rasch arbeitenden Feder ein und dasselbe Thema so lange zu behandeln, bis alle Gefühlsäußerungen in richtiger Abstufung in stenogrammartigen Strichen auflebten (Abb. 9)[1].

Schließlich erfuhr die Landschaft des 16. und 17. Jahrhunderts vor der Natur oder in kompositioneller Umformung auf zeichnerischem Wege Ent- der Landschaft.

Abb. 9. Rembrandt, Zuschauer. Physiognomische Studien. Berlin (Ausschnitt).

wicklung und Förderung. «Die Zeichnung umfaßt Dreiviertel und noch Einhalb von dem, was die Malerei ausmacht», sagt Ingres. «Und wenn ich über meiner Tür ein Schild aufzuhängen hätte, so würde ich darauf schreiben: Ecole de dessin, ich weiß, daß ich Maler heranbilden würde»[2].

[1] Aus: Handzeichnungen von Rembrandt, hsg. v. Lippmann und Hofstede, 1888–1906, Verlag Hiersemann, Leipzig. Nr. 195, Jahrg. 1892. Federzeichnung.

[2] H. Delaborde, Ingres, Paris 1870, p. 123.

Historische Aufschlüsse.

Greift diesen Erörterungen zufolge die Handzeichnung in die wesentlichen Kunstaufgaben mittätig ein und gibt sie über Werden und Wachsen der Kunstwerke selbst mancherlei Aufschlüsse, so enthält sie, abgesehen von so manchen beigeschriebenen gedanklichen Auseinandersetzungen, Brief- und Gedichtentwürfen, Rezepten aller Art, auch für sich allein betrachtet, eine Fülle historischer Dokumente, die lebendiger sprechen als pergamentene Urkunden. Sie ruft uns, gleich Momentaufnahmen, längst entschwundene Bilder von Begebenheiten und Ereignissen, Personen und Örtlichkeiten wieder hervor und gestattet interessante Einblicke in ein vor Jahrhunderten pulsierendes Leben. Zuccheris Zeichnung mit der Darstellung, wie ihm Michelangelo beim Freskomalen zusieht (Albertina), Dürers briefliche Illustration seines Milzleidens, Rembrandts liebeseliges Silberstiftporträt seiner Braut am dritten Tage der Verlobung versetzen uns mit einem Ruck in die Situation jener Stunde.

Begriffserweiterung.

Nicht allezeit hatte die Zeichnung die ihrem Wirkungskreis entsprechende Auffassung erfahren: Vorstufe zu einem Kunstwerk zu sein. Ihre rein praktische und technische Betätigung, die ein Rechenschaftgeben über die Form bedeutete, erhielt schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine ästhetisch-philosophische Würdigung, ihr begrifflicher Umfang wuchs über Werkstatt und Malerei hinaus und erstreckte sich über alle Kunstgebiete. Arti del Disegno, Professioni del Disegno, Ingegnosi artefici di disegno für Baumeister[1], wurden zu feststehenden Bezeichnungen. Schon bei Leonardo begegnet man einer außerordentlichen Hochschätzung, die allenfalls noch technisch gedeutet werden kann. Sie sei gebührenderweise nicht nur eine Wissenschaft, sondern eine Gottheit zu nennen, die alle sichtbaren Werke wiederhole, die der höchste Gott geschaffen (§ 133)[2].

Nicht minder gesteigerte Anschauungen hatte Michelangelo. Selbst wenn wir von den gewohnten Übertreibungen D'Ollandas absehen, bleibt immer noch in den folgenden Worten des Meisters ein gutes Stück Lob übrig: «Im Zeichnen, das man mit anderem Namen auch die Kunst des Entwerfens nennt, gipfeln Malerei, Skulptur und Architektur. Die Zeichnung ist Urquell und Seele aller Arten des Malens und Wurzel jeder Wissenschaft. Wer so Großes erreicht hat, daß er des Zeichnens mächtig ist, dem sage ich, daß er einen köstlichen Schatz besitzt, denn er kann Gestalten schaffen, höher als irgend ein Turm, sowohl mit dem Pinsel als mit dem Meißel»[3]. Wird schon hier der Terminus Disegno mit der Bildhauerei in Verbindung gebracht, so dürfen im weiteren Verlaufe Erörterungen wie z. B. jene Baldinuccis, der in seiner Bernini-Biographie an der »Daphne« Zeichnung und Verhältnisse (Disegno e proporzione) rühmt, nicht verwundern[4].

Der Begriff Disegno bildete für die damaligen grüblerischen Köpfe ein

[1] Vasari Giorgio, Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architettori, 1550. Hier zitiert Ausg. Milanesi, Florenz 1878, II, 344.

[2] Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270 übersetzt v. Heinrich Ludwig in Quellenschriften f. Kunstgesch. XV, XVI, 1882.

[3] Franc. de Hollanda, Vier Gespräche über Malerei. Übers. v. I. de Vasconcellos in Quellenschr. N. F. IX, S. 113–114. — Mackowsky Hans, Michelagniolo, 1908, S. 262.

[4] Baldinucci, Bernini, 1682, übers. v. A. Riegl 1912, S. 68.

hochwichtiges Thema und es tauchten die sonderbarsten, untereinander wesentlich verschiedenen Auslegungen auf. Von der einfachen Definition Vasaris, dem Borghini folgte, bis zu Lomazzo, welcher Disegno im Sinne von *Euritmia, somma belezza e venustà* auffaßte, und bis auf Federigo Zuccheri entwickelt sich ein kompliziertes Weiterspinnen dieser Gedankenrichtung. Je mehr sich das akademische Theoretisieren in Rom ausbildete, desto mehr überhäufte man die Zeichnung mit ausgeklügelten Analysen[1]. Das praktische Zeichnen, Disegno esterno oder pratico, und der rein geistige Vorgang, Disegno interno oder intellettivo, wurden als zwei völlig getrennte Begriffe aufgefaßt. Der erstere gehe das Handwerk an, vollziehe sich auf dem Papier und sein Instrument sei die Feder; der letztere, ein Produkt höherer Einbildungskraft, bilde die Aufgabe des Maler-Philosophen (Disegno nel idea, nell' intelletto). Der richtige Künstler sei «*come Pittore come filosofo, per poter ben penetrare la natura delle cose*» (Idea 33)[2].

Disegno esterno und interno.

Ein ergötzliches Prahlen in solch begrifflichem Räsonieren erfüllte die Akademiesitzungen der Neunzigerjahre, als Federigo Zuccheri kurz nach der Gründung der Accademia del Disegno in Rom den Annibale Durante für die vierte Sitzung mit einem Discorso über die Zeichnung betraute. Da derselbe aber nur über das praktische Zeichnen zu disputieren wußte, erklärte sich der Vorsitzende nicht zufrieden und beauftragte für die nächste Sitzung Caesare Nebbia. Aber auch dieser berührte nicht den Kernpunkt, den Zuccheri behandelt sehen wollte, so daß alle Anwesenden ihn aufforderten, er möge doch bekunden, wie und was er meine. Dies war wohl der Glanzpunkt seiner akademischen Würde, als er selbst in weitschweifigen Phrasen seine Anschauungen entwickeln durfte. Er begann mit der Erschaffung der Welt und betrachtete die Zeichnung von viererlei Gesichtspunkten: von ihrer Notwendigkeit, ihrem Wesen, ihren Eigenschaften und wie sie entstehe. Unser Geist, geschaffen nach dem Ebenbilde Gottes, des höchsten Malers, Bildhauers und Architekten, der die Welt gleichfalls nach einem Konzept (Concetto, Disegno) hervorgebracht habe, empfing auch von ihm den göttlichen Funken und die Fähigkeit, alle unsere Werke, zumal jene der Kunst, nach den aufgenommenen Sinneseindrücken durch ein Concetto oder Disegno, das allen unseren spekulativen oder praktischen Erkenntnissen Ordnung und Regel verleihe, auszugestalten. Sowie die Sonne alle Dinge der Natur beleuchte, bewege und belebe, auf daß sie Neues hervorbringen, so wirke auch in uns der Disegno als formbildender Erreger aller Erkenntnisse und Handlungen[3].

Federigo Zuccheri.

Als eine wichtige und damals zum ersten Male von den Parteien leidenschaftlich erörterte Angelegenheit erschien auch die Frage, ob in der Malerei die Zeichnung oder das Kolorit das Wesentliche sei. Insbesondere gerieten die Vertreter der römischen Bella maniera und die Venezianer hart aneinander. Die vom Norden kommenden und in Venedig Arbeit suchenden Gesellen vernahmen und sahen bei Tizian und Tintoretto eine neue Auffassung der Zeichnung, in

Form und Farbe

[1] Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912, S. 27.

[2] Lomazzo, Giov. Paolo, Idea del Tempio della Pittura, Milano 1590; zitiert wird II. Ausg., Bologna 1785.

[3] Romano Alberti, Origine et progresso dell' Accademia del Disegno, Pavia 1604, S. 16 ff. — Zuccaro Federico, L'Idea de Pittori, Scultori ed Architetti, Torino 1607.

Bologna bei den Carracci abermals eine andere und in Rom gar den vollen Gegensatz. Erkannte man auch die verschiedenen Resultate, so legte man sie nur als lokale Eigenheiten aus. Vasari lobt und tadelt Tizian in einem Atem und vermochte, gleich den römischen und toskanischen Künstlern, nicht zu erkennen, daß hier zwei Hauptforderungen der Kunst, Form und Farbe um den Vorrang streiten, daß ein anderes Schauen auch technische Folgen haben müsse, daß der Kolorist in seinem raschen Erfassen die farbige Erscheinung mehr mit dem Pinsel als mit dem Griffel aufbaue und weder ein Detail noch strenge Körpergrenzen benötige. Wie unklar z. B. Federigo Zuccheri sah, lehrt seine versöhnliche, aber durchaus konfuse Erklärung, die Zeichnung sei der Malerei Tochter und Mutter zugleich (Rom. Alberti, Origine, p. 25).

Die schärfste Zuspitzung erfuhr der Streit in Frankreich durch Roger de Piles, der den Zankapfel mitten in die akademischen Sitzungen warf, so daß es der Reden und Schriften kein Ende gab[1].

Der Wandel zeitlicher Auffassungen hat hierin nie aufgehört. Es ist nicht lange her, daß der Zeichnung überhaupt alle Berechtigung abgesprochen wurde, daß man alles Lineament und Modellierte ängstlich unter dem Wuste genialer Farbenflecke verschwinden ließ und, um ja nicht den Schein zu erwecken, als stecke etwas darunter, mit Absicht die wunderlichsten Körpergrenzen und Maßverhältnisse hervorbrachte. Selbst der auf die Linie angewiesene Holzschnitt und die Radierung suchten sich von ihr zu befreien. Flachfarbige Gesamterscheinung eigensinnigster Unförmlichkeiten war oft Ziel und Ende. R. A. M. Stevenson, der leidenschaftliche Vertreter der Moderne, warnt in seinem «Velazquez» vor diesem falschen Impressionismus: «Nicht die Natur, sondern die Impression, die der Künstler vor der Natur gehabt hat, sollte vollständig und klar umschrieben sein. Alle Furcht vor Gründlichkeit der Zeichnung und Modellierung ist unbegründet. In Velazquez' Händen wurde dies alles trotz der größten Vollendung niemals mechanisch»[2]. Ob die Zeichnung eine übertriebene Bedeutung oder, wie im letzten Falle, nur Mißachtung erfuhr, sie wird immer das bleiben müssen, was sie ihrer Entstehung nach war und ist: der Grundriß und das Element eines künstlerischen Aufbaues.

Überblick.

Wer sich je mit der Behandlung eines Meisters befaßte und dessen Zeichnungenmaterial sorgsam nachgegangen ist, wird einen Begriff von der Vernichtungsfähigkeit der Zeiten erhalten haben. Um so mehr wächst bei dem Gesamtüberblick der Allgemeinverlust ins Riesengroße. Was besitzen wir von Benozzo Gozzoli, der so viele Zeugnisse seines Pinsels uns gegeben, von Botticelli und dessen Nachahmern, von Verrocchio, was von dem fruchtbaren Meister Correggio, von Giorgione, Tizian?

Das ganze Studienmaterial der Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts, wie von Lucas Moser, Lochner, Witz, Multscher, Herlin, Schüchlin, Schongauer, Zeitblom, Strigel, Pacher, Wohlgemuth, die ihre Bilder gewiß sorgfältig vorbereiteten, scheint für immer verloren zu sein. Ebenso ergeht es uns bei den

[1] De Piles, Oeuvres V, 115, 136, 169, 263. — Fontaine, Conférences inéd., S. 12, 22, 32, 36 ff. — Dresdner, Kunstkritik I, 118 ff.

[2] Stevenson, Velazquez, deutsch von Eberhard von Bodenhausen, S. 135.

Niederländern seit den Van Eyck bis weit nach 1500 herauf. Klaffende Lücken für ganze Schulen, kümmerliche Reste für den einen oder anderen Meister. — Immerhin ergibt eine Wanderung durch öffentliche und private Sammlungen noch eine solche Fülle, besonders seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, daß der Gedanke, in diese zum größten Teil noch unbearbeiteten Massen Regel und Ordnung bringen zu wollen, fast ungeheuerlich erscheint. Besonders für Zeiten, wo alle Individualität aufgegeben und gegenseitiges gedankenloses Nachahmen alles zu beherrschen schien oder eingebildete Originalität sich nur in Willkür äußerte. Und trotzdem bauen sich vor dem suchenden Geiste langsam Gruppen auf, welche sich dem Gesamtstil einer Zeit anschließen, mit den gleichzeitigen Kunstgattungen starken Kontakt haben und partiell Kulturelemente in sich tragen. Man denke sich in rascher Aufeinanderfolge eine Zeichnung aus der Giotto-Zeit, von Raffael, Rubens, Rembrandt, Watteau, und man wird darin die Zeitstufen herausfühlen, Stiltypen und Kunstwerte, wenn auch zunächst ohne inneren Zusammenhang. Und ebenso stellt sich, freilich auf mühsamere Weise, innerhalb gewisser Einzelschulen allmählich die Erkenntnis eines bestimmten Entwicklungsganges ein. Die große Gruppe der in Rembrandt-Technik gezeichneten Blätter läßt sich bis zu ihrem Beginn in Italien zurückverfolgen.

Nur zu häufig müßten bei solchen Übergängen Notbrücken gebaut werden, wenn das mangelhafte Material versagt. Gab ein Künstler seine Schulrichtung auf, um nach einer fremden zu greifen, weil sie ihm zeitgemäßer, einfacher erschien, so erstehen für den Forscher Rätsel der schwierigsten Art. Blättern wir aber seine Reiseskizzen, falls der glückliche Zufall uns solche in die Hand führt, aufmerksam durch, so erhellen sich manche dunkle Punkte.

Für die frühesten Zeiten haben wir wohl die sichere Erkenntnis, daß die Lücken klaffende bleiben werden und ein Gesamtbild theoretisch zusammengestellt werden müßte, so wie sich der Archäologe aus vereinzelten Spuren ein römisches Mosaikornament rekonstruiert. Die Zeichnungen des Trecento können wir an den Fingern abzählen. Es gab deren überhaupt wenige. Die geringere Anzahl der Künstler, das Übungszeichnen auf Täfelchen statt auf Papier, das direkte schematische Entwerfen der Bilder auf Mauern und Tafeln konnten nicht viel überliefern. Die gleichmäßige Benützung allgemein giltiger Typen für Heiligendarstellungen in jeder Art Malerei erleichterten das Entlehnen und den Verzicht auf eigene Erfindung. Auch technisch mögen alle einander ähnlich gewesen sein. Trecento.

Erst das Quattrocento mit seinen neuen Aufgaben und Zielen hinterließ uns eine hinreichende Anzahl, um daraus geistige und technische Werte zu gewinnen und die Schulverhältnisse näher festzustellen. Wenigstens lassen sich die oben erörterten, auf dem Wege der Zeichnung errungenen Fortschritte seitens einzelner italienischer Meister verfolgen, wenngleich gerade die Mehrzahl der wohldurchdachten, vom Künstler und Auftraggeber approbierten Entwürfe den Ausführungsmanipulationen zum Opfer gefallen sind. Quattrocento.

Die massenhafte Produktion setzt erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ein, und zwar zunächst in Italien (Bologna), um dann allmählich infolge des systematischen eifrigen Betriebes an den Akademien auf die Nationen des Nordens überzugehen. Das methodische Erlernen zeichnerischer Elemente und Cinquecento.

der vorschriftsmäßig erfolgende Aufbau eines Bildes durch eine Reihe notwendiger Kompositions- und Detailstudien erzeugen eine Überproduktion und füllen die Mappen der Künstler und die Schränke der Sammler. Doktrinäre Grundsätze leiten auch das breite Formen in Kreide und Rötel, die bella maniera streitet mit dem aufs neue erwachenden Naturalismus und starke nationale Impulse klingen bald da, bald dort lebendig durch.

Deutschland. In Deutschland will es scheinen, als ob in der einzigen konzentrierten Kraft Dürers sich alles graphische Können gesammelt hätte, so form- und inhaltsreich, um die folgenden durch Kampf und Krieg verödeten Jahrhunderte zu überdauern und erst nach 1800 wieder neu zu erstehen (Richter, Schwind, Menzel, Thoma, Klinger, Liebermann).

Niederlande. Das 17. Jahrhundert, das den Niederlanden, dem starken, aber italienisch geschulten vlämischen Kunstgeist, und dem nationalen, akademiefreien Holland gehörte, lieferte eine solche Fülle von Zeichnungen, wie jene von Rubens, Van Dyck, Teniers, Rembrandt, Van Goyen, Cuyp, Ostade, die für ihre Zeit in keinem Lande ein Gegengewicht fanden. Die Pflege der Porträts, das erwachte landschaftliche Studium in freier Natur, die künstlerische Erfassung des Tierlebens und die Heranziehung des Hirten- und Landvolkes, zunächst als Staffage, später in selbständiger Verwertung erweckten in Holland so viele Individualitäten und Ausdrucksweisen, eine solche Spezialisierung der einzelnen Zweige, daß sie sich erst nach Generationen erschöpfen konnten.

Frankreich. Im folgenden Säkulum, dem französischen Kunstjahrhundert, mischte sich der italienisch-akademische Stil mit den von den Niederlanden kommenden nationalen Anregungen, um abermals neue Formblüten emporzutreiben. Die Grazie und Lebenslust atmende Zeichnung, stofflich schwankend zwischen geschminkter höfischer Schönheit und bürgerlicher Einfachheit, beherrschte alle Gemüter, und es läßt sich schwer entscheiden, was sie in ganz Europa begehrenswerter machte, ihre sinnliche Anmut oder das allgemeine Übergewicht französischen Geistes. Von England kamen erst in den letzten Jahrzehnten desselben Jahrhunderts vereinzelte Porträt- und Landschaftsstudien in die Hände der Sammler.

So verschiebt sich mit dem sukzessiven Erblühen der Kunst von Land zu Land auch die Produktivität der Zeichnung vom Süden nach dem Norden.

Aber als mächtige, weithin sichtbare Meilensteine ragen Leonardo, Dürer, Rembrandt auf der sich durch drei Jahrhunderte erstreckenden Bahn zeichnerischer Kunst hoch empor. Durch den Reichtum weit ausgreifender Probleme aufs innigste in ihrer Entwicklung verwandt, stellen sie sich in eine große Linie und ihre zeichnerischen Werke tragen schon in ihrer äußeren Erscheinung das Gepräge nie erlahmenden genialen Suchens und Ringens an sich. Zeichnen war für sie soviel wie Leben. Michelangelo, Raffael, Holbein und Rubens fallen hier weit ab, nicht in bezug auf die Stärke künstlerischen Ausdruckes, als vielmehr durch die stete Abhängigkeit ihrer Zeichnungen von gegebenen Aufgaben und bestimmten Aufträgen.

* *
*

ERSTER TEIL.

DIE GRAPHISCHEN MITTEL DER ZEICHNUNG.

Federzeichnung.

Die Entwicklung der einfachen Federzeichnung.

Il disegno con penna[1] — Mit der Feder auf ein Papier reißen[2], Federriß — Penteekening, Met de Pen[3], Penhandelingh — Con la pluma — Dessin à la plume.

Vorzüge.

Seit den primitiven zeichnerischen Äußerungen frühchristlicher Kunst spielt die Feder die erste und wichtigste Rolle. Sie übernahm als ein handsames, stets bereites graphisches Instrument allmählich alle Funktionen linearer und malerischer Ausdrucksweisen. Sie übertraf alle Arten graphischer Mittel, entwickelte sich auch nach deren Einführung weiter, überlebte manche von ihnen und erfreut sich noch heute hoher Wertschätzung. Ihre Fähigkeit, Übergänge von der größten Feinheit zu Kraft und Tiefe zu schaffen, die Möglichkeit, Schattierungen durch den Pinsel zu verstärken, sowie die Haltbarkeit der getrockneten Linien — gegenüber den leicht verwischbaren Kohle-, Kreide- und Rötelstrichen — machten Vorzüge aus, die von Malern, Bildhauern und Architekten stets anerkannt wurden. Von dem einen oder anderen Maler, z. B. A. del Sarto, behaupten zu wollen, er hätte, weil sich keine Federzeichnungen finden lassen, dieselben nicht gepflegt, kann nur auf Irrtum beruhen[4].

Ihre Beständigkeit durch Jahrhunderte wechselnder Kunstperioden, Stilrichtungen und Manieren gewährt ein anregendes Überschauen ihrer reichen Entwicklungsfähigkeit bis zu jenen Höhepunkten, die sie wiederholt durch Kraftnaturen erklommen hat. In ihr erscheinen zeitliche, individuelle und nationale Unterschiede besonders klar und übersichtlich ausgesprochen, so daß wir zwei Meister kaum besser vergleichen können als in diesem persönlichsten Ausdruck, in der Handschrift mit Feder und Tinte. Die Vorteile dieser Erkenntnis liegen offen und es ist für den Forscher nicht gleichgiltig, ob er Rötel- oder Federzeichnungen zu beurteilen hat. Die vielen deutschen Zeichnungen, vor mehreren Dezennien noch unbekannt oder unrichtig benannt, haben heute größtenteils ihre Urheber wiedergefunden, eben weil sie der Mehrzahl nach in dieser charakteristischen Technik ausgeführt erscheinen.

---

[1] Cennino Cennini, Trattato della Pittura, ca. 1400, übersetzt von A. Ilg in Quellenschriften für Kunstgesch. I, 1871, Kap. 13.

[2] Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, 1893, S. 350.

[3] Karel van Mander, Het Schilderboek, 1604, übersetzt von Floerke 1906, II, 360. — metter Pen gehandelt, Pen-handeling, ibid. I, 376.

[4] Knapp, A. del Sarto und die Zeichnungen des 15. Jahrhunderts. Halle 1905, S. 5.

Mittel-Italien.

ITALIEN. Die Primafederzeichnung setzte stets eine große Schulung und Sicherheit voraus. Darum empfahl Cennini als Vorübung zuerst das Bleigriffelzeichnen, dessen Fehlstriche sich mit Brotkrumen entfernen ließen, und erst nach einem vollen Jahre die freie Federübung nach vorausgegangenem Kohleentwurf[1]. Man fing mit einfachen Übungen im Figuralen *(eserzio)* an, mit Kopien nach guten Vorbildern; dann erst folgten eigene Entwürfe, Kompositionen *(Tocchi di penna, schizzi di penna, Componimenti schizzati)* und schließlich jene ausgeführten, fertigen Vorzeichnungen für Gemälde, welche bei Bestellungen oder Konkurrenzen vorzulegen waren (Bestellzeichnungen). Wiewohl die Feder zum Klarmacher der Idee in jeder Art darstellender Kunst wurde und die Komposition ihr eigenstes Gebiet bedeutete, liefen nebenbei Bewegungsmotive, Akte, Draperiestudien, Hintergründe, Tier- und Pflanzenstudien. Vor 1500 treten bereits Landschaften auf.

Gotik.

Die Federzeichnungen der Giotto-Periode zeigen noch eine bedächtige Form, gleichmäßige Konturen mit langen, meist vertikal laufenden Parallelstrichen längs der Faltenzüge oder mit sanften Pinselstrichen für die Hauptschatten (Abb. 100, 266). Erst später werden kurze, schiefe Schattierungsstriche mit gleichzeitiger Anwendung von Kreuzlagen für die dunkleren Partien angewandt. Persönliche Ausdrucksweisen oder Schulunterschiede sind nicht so leicht bemerkbar; es ist noch die Zeit des korporativen Schaffens von Meister und Gesellen. Der Maßstab bleibt klein und die Figuren schweben noch in der Oberfläche des Papieres, vielfach ohne jeden Hintergrund.

Frührenaissance.

Mit dem Erwachen der Frührenaissance treten Zeichnungsindividualitäten auf, die in Kontur und Schattierung allerlei Differenzierungen hervorbringen. Es melden sich Schulunterschiede. Die Figuren drängen nach einem größeren Maßstab und damit nach freierem kräftigen Duktus. In den Konturen beachtet man eine sorgfältig herausgearbeitete kontinuierliche Linie, eine fein durchgefühlte Silhouette nach Bildhauerart, mit angehauchten Lavierungen, die bescheiden auf die Gesamtfläche Rücksicht nehmen. Der Umriß gleicht oft Drahtlinien. Nur in unvollendeten Zeichnungen kommen pentimentreiche Formen vor. Von dem vorhandenen Zeichnungsmateriale ausgehend, lassen sich hier Fra Angelico, Gozzoli, Fra Filippo, Pollaiuolo (Abb. 10[2], 60, 148, 150), Botticelli, del Garbo und Leonardo in eine Linie stellen. Der Schluß wird nicht fehlgehen, wenn wir — beglaubigte Zeichnungen fehlen — auch Masolino, Masaccio[3], Uccello, Castagno mit dieser Technik in Verbindung bringen.

Drahtkontur.

Naturalistischer Kontur.

Die Vorliebe für festgefügte, gut konturierte Figuren wird in Florenz gar bald gestört. Durch eine neue Strömung, die, weil sie formenreicher, bewegter sein wollte, auf den typischen, streng zusammenhängenden Kontur verzichtet und ihre Gestalten und Kompositionen aus lockeren, übergreifenden, schmissigen

[1] Diese Kohlevorzeichnungen lassen sich oft noch neben den Federzügen entdecken.

[2] Ant. Pollaiuolo, Entwürfe für monochrome Fresken für eine Villa in Arcetri, aufgedeckt 1897. Vgl. Cruttwell, A. Pollaiuolo, London 1907, S. 116, Taf. 22. — Aus: Vas. Soc. VIII, 3[a] und 3[b]; 36·8 × 68·2 cm.

[3] Die von A. Schmarsow (Masaccio-Studien, Kassel 1898—1900) ihm zugeschriebene Zeichnung: Dioscur, Taf. 14, heute nicht allgemein zuerkannt, zeigt uns tatsächlich diesen Typus.

Abb. 10. A. Pollaiuolo, Federzeichnung mit gleichmäßigem Umriß. Brit. Museum (Ausschnitt).

Federstrichen zusammensetzt, ohne Scheu vor Korrekturen und mit starker Markierung jener Linien, die Bedeutung beanspruchen. Im Kreise Filippinos und Ghirlandaios zeigen sich solche Ansätze und in der Federtechnik ebenso wie in Silberstiftzeichnungen. In der Schattierung wird zwar die Lavierung nach Bedarf noch beibehalten, sonst aber der flott schattierende und die ganze Komposition berücksichtigende Federstrich verwendet, der weder eine einheitliche Richtung noch Gleichmäßigkeit anstrebt (Abb. 11)[1].

Damit haben wir die beiden Hauptrichtungen des 15. Jahrhunderts angedeutet, von denen die erstere sich zwar noch bis ins nächste Jahrhundert hinein behauptet, infolge der Erfüllung ihrer formalen Aufgaben aber von der zweiten freieren, mehr malerischen Ausdrucksweise abgelöst wird, die bald, insbesondere durch Anwendung neuer Schattierungsprinzipien, lokale Variationen erfährt. (Siehe Teil III, Plastik, Schattierung.)

Kreuzlagen.

Schon in dem Momente, als die streng plastische Durchbildung der von Bewegung durchdrungenen Körperformen von der glatten Pinsellavierung zur gelockerten Federschattierung überging, lockerte sich auch der feste Kontur. Gerade bei Michelangelo, dessen Gestalten von innerem Leben erregt und bewegt erscheinen, findet sich zum ersten Male eine mit bildhauerischer Exaktheit auf dem Wege feiner Kreuzlagen durchgeführte Modellierung jeder Muskelpartie. Dagegen zeigt der Kontur nicht mehr die alte Sorgfalt, wohl aber Unterbrechungen und Risse. Die reich gegliederte und von dem Papierton durchleuchtete Innenfläche sprengte die reinliche Geschlossenheit (Abb. 12)[2].

Michelangelo.

Nach Francesco d'Ollandas Bericht soll er sich wiederholt geäußert haben, er halte es für eine größere Kunst, mit der Feder als mit dem Meißel meisterlich zu zeichnen[3]. In seinen Jugendkopien nach Masaccio und in Aktstudien begegnet uns dieser neue Federstil. Der allezeit von lächerlichem Hochmut erfaßte Rivale Baccio Bandinelli geriet in dem Streben, Buonarroti zu übertreffen, auch hierin nur in herbe Manier, die in weiterer Abfolge durch Passerotti, Francesco San Gallo noch gesteigert wurde. Die Methode, die Körper netzartig zu schattieren, hatten auch Peruginos Schüler angewandt; aber wo die Formvertiefung fehlte, verblieb es bei den leeren Kreuzlagen.

Leonardo und Raffael.

Einen weiteren Fortschritt bildete die glückliche Vereinigung formsicherer Konturen mit einer schrägen Parallelschattierung. Leonardos Federentwürfe wirken hier vorbildlich und Raffaels Madonnenzeichnungen der Florentiner Zeit weisen bereits den Höhepunkt formaler Sicherheit und Einfachheit auf. Die weit auseinandergestellten Schattierungsstriche, streng der runden Form entsprechend, erscheinen auf das Notwendigste beschränkt (Abb. 271). Als Raffael in Rom große Schule machte, verbreitete sich gerade diese neue Federtechnik von hier aus über die verschiedendsten Teile Italiens, ja selbst, überall befruchtend, über dessen Grenzen hinaus. Giulio Romano trug dieselbe nach Mantua (1524), Meister Rosso nach Frankreich (1530), Pierino del Vaga nach Genua, doch stets mit lokalen Differenzierungen.

[1] Aus: Vasari Society for the Reproduction of Drawings by old Masters, London 1905—1912, IV, 3; 25 × 18 cm.

[2] Verkleinert; A. P. 419; 39·2 × 19·2 cm.

[3] Hollanda, S. 61. — Mackowsky, Michelagniolo, S. 261.

Abb. 11. Filippino, Pietà. Federzeichnung mit aufgelöstem Umriß. Florenz, Loeser.

Bislang immer noch Linearzeichnung, erhielten die Konturen auch weiterhin von Einzelnen ihre besondere Sorgfalt. Von Giulio Romano erfahren wir den noch traditionellen Vorgang, wie eine ordentliche Federzeichnung entstehe, und

den uns Armenino übermittelt: Zuerst Entwurf und Korrektur bis zur Fertigstellung, dann Übertragung desselben auf ein zweites Blatt, auf dem alles mit Fleiß und Sorgfalt ausgezogen wurde[1]. Daß diese umständliche Prozedur für solide Federzeichnungen traditionell war, darf mit Recht angenommen werden, aber man gab sich nicht immer damit ab. In diesem Sinne müssen wir die Briefstelle Giulios auffassen, wenn er Pietro Aretino, als man von ihm eine Federzeichnung verlangte, bedauernd klagt, er wisse die Feder jetzt nur schlecht zu führen, weil er das Federzeichnen längere Zeit nicht geübt habe[2].

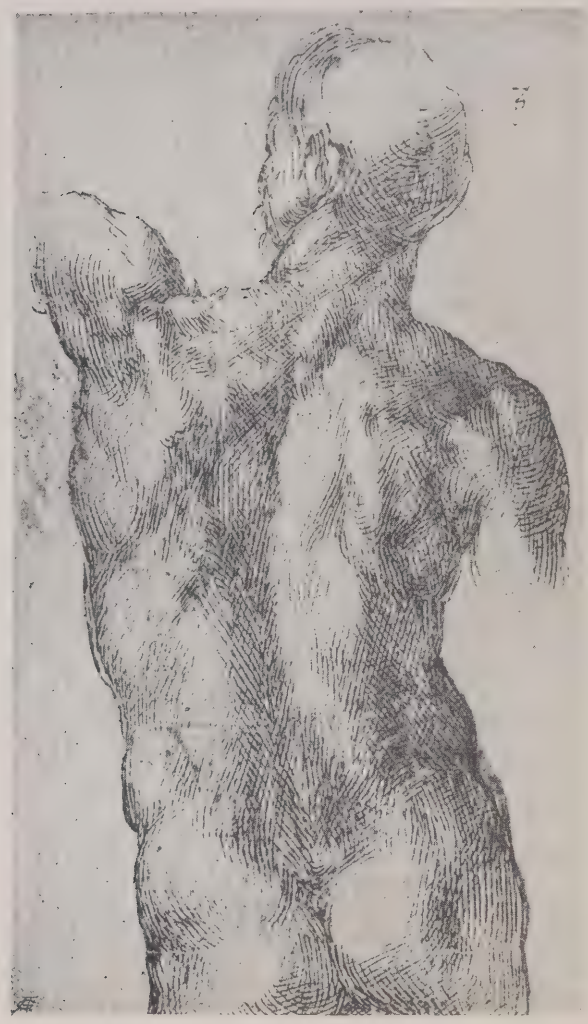


Abb. 12. Michelangelo, Rückenstudie mit Kreuzlagen. Albertina (Ausschnitt).

Virtuosentum.

Es kam die Mode schwungvoller Eleganz, technischer Fertigkeit, die Zeit der Federvirtuosen. Das römische Manieristentum, das sich mit «leerster äußerlicher Kunstauffassung» begnügte, suchte auch in der Linie, in der damals noch typischen taktischen Begrenzung ausschließlich das Dekorative. Selbst in päpstlichen Kreisen interessierte man sich für derartig entstandene Federzeichnungen. Pius V. brachte Spranger gegen dessen Willen dazu, mit der Feder zu zeichnen, da dieser bis dahin nur mit Kohle und Kreide auf blauem Papier zu arbeiten gewohnt war. «Von diesen Blättern habe ich einige gesehen,» rühmt Mander (II, p. 145), «sie waren erstaunlich und meisterhaft mit der Feder gezeichnet und gewaschen».

[1] Armenino G. B., Dei veri Precetti della Pittura, Ravenna 1587, p. 85. — Die Albertina besitzt eine derartige Giulio-Zeichnung, die durch die an der Oberfläche noch sichtbaren Griffelspuren und die auf der Rückseite noch vorhandene Pausschichte Armeninos Angaben bestätigt. Inv. Nr. 323.

[2] Guhl, Künstlerbriefe, übersetzt und erläutert, Berlin 1853, I, 335, Nr. 111. Brief Giulio Romanos vom 27. April 1539.

Sogar die Kunst virtuosen Konzipierens wurde zu einer sinnlosen Forderung. Von diesem Standpunkt aus sind Zeichner wie Luca Cambiasi (1527—1585) zu beurteilen, unter dem der Disegno con penna, rein technisch genommen, die virtuoseste, freilich auch die seelenloseste Stufe erreichte. Seine bogengroßen Kompositionen in breiten Rohrfederzügen, oft ohne jede Schattierung, sind typische Beispiele spielender Geschicklichkeit und eines strichgeübten, kraftvollen Handgelenkes. Diese improvisierten Allerweltsblätter machten seinerzeit großes Aufsehen und erfuhren lebhafte Beurteilungen je nach dem Parteistandpunkte[1]. Cambiasi.

So rühmt Lomazzo den Vorzug dieser Linearzeichnungen *(solamente lineata)*, da ihnen hinsichtlich der Proportion die größte Kraft innewohne. Cambiasi selbst hätte dies vor dem Jüngsten Gericht Buonarrotis einigen großen Malern demonstriert und man war tatsächlich der Anschauung, daß die Figuren jenes Gemäldes neben solchen Zeichnungen viel von ihrer Kraft einbüßten (Lomazzo, Idea S. 83). Warnend erhebt dagegen Tintoretto seine Stimme: Cambiasi-Zeichnungen ruinieren junge Leute, die einer soliden Grundlage in der Kunst entbehren, wenngleich ein tüchtiger Praktiker aus ihnen auch mancherlei lernen könne. Sie seien stercore aurum (Ridolfi II, 59; Malv. II, 77).

Zu welch abschreckender Manier mit sinnlosen Schnörkeln, ohne jedes Formgefühl, der übertriebene Federkultus um 1550 in Rom führen konnte, bezeugen Zeichnungen des G. B. Franco (Abb. 13)[2].

Abb. 13. G. B. Franco. Schnörkelstil. Albertina (Ausschnitt).

Das bravouröse Federzeichnen war um 1800 noch derart in Mode, daß man den Maler Luigi Sabatelli (geb. 1773), der nach jedem beliebigen Thema nach Art der Schnellzeichner aus dem Stegreife mit der Feder entwarf, den Beinamen Improvisatore pittorico erteilte.

In Oberitalien nahm die Entwicklung der Federzeichnung schon frühzeitig eine andere Richtung. War das Formale auch nicht ausgeschlossen, so zeigte Oberitalien.

[1] Die Albertina besitzt eine solche Federzeichnung in der Größe von 5 aneinander geklebten Bogen, 2·10 m lang, 57 cm hoch; Inv. Nr. 17.244. — Lana (Prodromo, S. 167): «*nelle quali [figure] benche non vi sia delicatezza alcuna, comparisce nulla dimeno una gran forza di disegno nelli atteggiamenti e viva naturalezza delle cose rappresentate, nel che fu molto eccellente il Cangiasi*».

[2] Albertina, Inv. Nr. 128, Feder; ehemals als Michelangelo.

sich vornehmlich eine ausgesprochene Neigung für den Ausdruck der Erscheinung, in Verona hinsichtlich alles Stofflichen, in Venedig aller Licht- und Schattenbewegung. Unter Führung origineller Meister wie Pisanello (1380—1451) erhob sich an ersterem Orte die alte Feinstricheltechnik zu einer noch nicht gesehenen Vollkommenheit. Seine Tierstudien im Codex Vallardi erreichten eine miniaturartige Durchbildung mit intensivster stofflicher Betonung. Langfallende, kurzgekräuselte oder struppige Haare werden zu Federproblemen, materielle Unterschiede linear zu beachten (Abb. 195).

Pisanello.

Abb. 14. Carpaccio. Ruckweise Strichführung.

Venedig.

Die venezianische Malerei ging von allem Anfange an mehr auf das Koloristische, Farbenfreudige als auf die Plastik los, daher fiel auch die scharfe, präzise Federzeichnung von selbst weg. Schon Carpaccio setzte seine Konturen nur ruckweise aus kurzen Strichen zusammen (Abb. 14)[1], und nicht viel anders tat es Giorgione[2]. Man denke sich als Gegenbeispiel Botticellis Manier. Entsprach dies auch teilweise dem kompositionellen Suchen, so lag darin zugleich ein anderes Schauen, das sich konsequent weiter entwickelte und in Tizian, Tintoretto ungeachtet aller römischen Kritik trotzig durchbrach; freilich weniger in Federzeichnungen, von denen sich nicht viel Beglaubigtes erhalten, als vielmehr in Kohle und Kreide. Deutlicher sehen wir es bei Palma Giovine (Abb. 173) und Veronese (Abb. 301).

Das Druck- und Ruckweise fand seinen stärksten und persönlichsten Ausdruck in den lichtumfluteten Federskizzen G. B. Tiepolos (Abb. 15)[3]. Kontur und Schatten haben sich völlig in Striche und Flecke aufgelöst und den Helligkeitswerten des Raumes untergeordnet. Guardi und zum Teile auch Canaletto änderten das Prinzip nach ihrer Weise. Zum höchsten Grad chaotischen Strichgewirres führte es G. B. Piranese.

Bologna.

Trotz des Eklektizismus, der Verquickung verschiedener Schuleinflüsse, gelangte in Bologna bei den Carraccisten und Nachfolgern die Federzeichnung

[1] Aus: Vas. Soc. IV, 7: Jungfrau Maria, Ausschnitt aus: H. Familie mit Heiligen, London, Gathorne-Hardy, Feder. 13·8 × 23·5 cm.

[2] Vgl. die Giorgione-Zeichnung in Chatsworth. Wenngleich wiederholt ihm abgesprochen, behauptet sie doch ihre lokale und zeitliche Stellung. — Justi, Giorgione II, Taf. 21.

[3] Aus: Vas. Soc. VII, 14. Nationalgalerie Schottland, Ausschnitt aus Verspottung Christi; 32·4 × 22·9 cm.

durch reges Naturstudium und durch die Pflege der Radierung zu einem eigenen Stil, und zwar im malerischen Sinn. Ganz hatte die Konturlinie ihre Rechte freilich nicht aufgegeben, nur enthüllte sie im Gegensatz zur alten Gleichmäßigkeit eine schwungvolle Auswertung der mit Empfindung geführten Federspitze. Bald keck und nachlässig, bald sicher und elegant, immer dem Lichte und der Bewegung dienend, führt sie die Formabsichten jedes einzelnen aus. Guercinos reicher Nachlaß an Kompositionen und Studien enthält neben viel Manier auch glänzende Beispiele von Formsicherheit im Primazeichnen (Abb. 16)[1].

Abb. 15. Tiepolo. Impressionistische Federzeichnung.

Verfall.

Nach der Zeit technischen Virtuosentums verfällt die Federzeichnung in Mittelitalien einer unreinlichen, unklaren Mache, weil sie sich mit anderen Zeichenmitteln mischt, sich ihnen unterordnet, so daß wir in einzelnen Beispielen kaum zu unterscheiden vermögen, ob Kreide, Rötel oder Feder das Bestimmende sei. Diese wirren, selbst tüchtigen Talenten nicht fremden Manieren, die eine Art Genialität ausdrücken sollten, war eine Folge der ins Schwanken geratenen Erkenntnis, daß nicht in der Benützung aller Mittel, sondern in der weisen und stofflichen Ausnützung eines einzelnen die Vollkommenheit der Zeichnung liege.

Deutschland.

DER NORDEN. In Deutschland und den Niederlanden läßt sich ungefähr derselbe, aber weniger komplizierte Entwicklungsgang feststellen. Nach den im Geiste peinlich schaffender Gotik ausgeführten Federzeichnungen, wie sie sich in großen Klosterzentren wie Reichenau, St. Gallen, Salzburg, Regensburg entwickelt, nach den geläuterten Tendenzen graphischer Richtung, wie sie Schongauer eingeführt, Dürer und seine Schule, Holbein in Basel, Kranach in Mitteldeutschland, Lucas van Leyden im Norden stilistisch und technisch ausgestaltet hatten, schien es, als ob ihre Aufgabe erfüllt und zu Ende wäre.

Die vielseitigen glänzenden Leistungen Dürers, die auf kunstgewerblichem Gebiete hervorgebrachten, scharf konturierten Erfindungen Holbeins (Drahtkontur), bald fein, bald mit wuchtigen Rohrfederstrichen angelegt, waren

[1] Aus: Vas. Soc. VII, 12; lavierte Feder. 26 × 20·9 cm.

Abb. 16. Guercino. Konturen mit Lichtwerten. Brit. Museum.

Beweise, wie alle Großen die nie erschöpfte Ausdrucksfähigkeit der Feder erkannten und ausnützten, jeder nach seiner Formauffassung und Linienempfindung (Abb. 125). Mitbestimmend war allezeit der Zweck.

Die Pflege des reinlichen Holzschnittes mit seinen klaren Kompositionen, und des strengen Kupferstiches, der eine wohldisziplinierte Hand erforderte, lieferte alle Vorbedingungen für eine gedeihliche, wenn auch einseitige Entwicklung. Trotz deren Kürze erlebte die Federzeichnung in Deutschland eine hohe Vollendung voll eigenartiger, durchaus nationaler Formen. Die mehr zeichnerisch als koloristisch schaffende Produktionskraft brachte nicht nur in Bildkompositionen, sondern auch in Teilstudien und Landschaften neue Werte hervor, streng linear und herb, graphisch vereinfacht, wie wenn alles von der Holzschnittechnik seine Formel erhalten hätte. Als Dürer unter italienischem Einfluß in seinen Zeichnungen zum Pinsel griff, um die Plastik deutlicher zu betonen, blieb es doch nur ein Handhaben im Sinne einer Federtechnik. Selbst die freie Natur, das Blatt am Baume, erfuhr eine Umformung durch den ruhigen Zug der einheitlich zusammenfassenden Feder (Abb. 222, 236).

Abb. 17. J. Callot. Vertikale Federführung.

Höchst formelhaft und heimatlich gestaltete sich das Schattieren mit Häkchen, das zu komplizierten Systemen führte und doch die einzige richtige Art war, dem oft herben Umriß plastisches Leben zu verleihen (Abb. 6, 277). Zum Teil ob dieser beengten Richtung verfiel die Federzeichnung schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sie ging wie die Poesie zum Handwerk über und endete in den Werkstätten der Glaszeichner als form- und geistlose Manier.

Tusche.

Rein technisch genommen, galt die solide schwarze Tuschlinie als bevorzugt, Tinte wurde möglichst gemieden. Auch hier mag der Zweck, das Abklatschen auf Holzstöcke oder andere Papiere, mitgesprochen haben. Nur in Kompositionen, wo es sich gleichzeitig um eine Tiefenwirkung handelt, greift man neben Tusche im Vorder- und Mittelgrund zu einem Mattbraun (Bister) für den Hintergrund (Dürer L. 29, L. M. 523; ferner Florenz, hl. Katharina, 1517)[1]. Ebenso wirken beide Farben in Glasrissen zusammen (Grisaille und Wappen)[2].

Frankreich.

Es läßt sich die Tatsache nicht verkennen, daß nicht nur in Deutschland, sondern auch anderswo gerade die Graphiker der einheitlichen Wirkung halber komplizierte Schattierungen der Feder umgingen und neue Typen versuchten. So in Frankreich Jacques Callot, der für seine zahllosen kleinen, dem Soldatenleben und den niederen Volksschichten entlehnten Figuren sowie in seinen Radierungen die feine Linie und eine meist vertikale

[1] Disegni III, 3, 5. Ebenso Vas. Soc. IV, 34.
[2] Hans Baldung, Josse Maurer u. a.

Parallelschattierung anwandte (Abb. 17)[1]. Einzelfiguren oder geistvolle Skizzen zu Kriegs- und Lagerszenen, Aufzügen tragen als Kinder des Augenblicks diese Technik und atmen bei all der affektierten Zeitpose Leben. Eigene Probleme im Sinne von Beleuchtungsfragen stellte sich Stefano della Bella (Abb. 273).

Rembrandt. Besonders im Norden erhob sich die Federkunst nach den kühnen, wenn auch nur vorübergehenden Ansätzen Van Dycks zu einer ungeahnten Höhe, als neue Probleme wie physiognomische Studien und das Eintreten neuer graphischer Aufgaben in der Radierung ihr reiche Betätigung verhießen. Die sogenannte Rembrandt-Technik, die im wesentlichen auf einer glänzenden Lavierungskunst beruht, soll ihre Erörterung im nächsten Kapitel «Lavierung» finden. Hier sei nur auf die unzähligen Federskizzen hingewiesen, die in und um Amsterdam entstanden und dem Volke und der Landschaft entnahmen, was vorher kaum eine kunstfertige Hand zu geben versucht hatte. Rembrandt stellte an die Feder die unglaublichsten Anforderungen. Sie schafft gleich einem Momentapparat nach den Erscheinungen der Straße, aber ebenso gewandt nach den Vorstellungen endlos drängender Bilder aus den Testamenten. Noch in die nassen Züge wischt er mit dem Finger oder dem Federbart. Viele seiner Landschaften, in der Natur entstanden, tragen solche Lavierungsspuren.

Wie sehr im 17. und 18. Jahrhundert die Federzeichnung wohl durch den Einfluß akademischer Vorschriften (Kreide und Rötel) und der immer mehr durchbrechenden Pastellstifte vernachlässigt wurde, bestätigen Lairesse in seiner ‚Zeichenkunst', der das Federzeichnen ein fruchtloses Werk nennt, und Levesque in dem Artikel über ‚Plume': «Die Feder ist heute im allgemeinen aufgegeben und man kann die Mißachtung eines solchen Instrumentes, welches in geschickter Hand Werke voll von Charme schafft, nur bedauern[2].»

Auch heute noch, wo Pinsel- und Zeichenstrich nicht breit genug hingesetzt werden können, wo alles auf das großflächige Primaschaffen ankommt, ist die subtile Federzeichnung etwas aus der Mode gekommen und eigentlich nur bei Malergraphikern beliebt (H. Thoma, Klinger).

Feder-kunststücke. Im Gegensatze zur Künstlerfederzeichnung stehen jene in rein schreibmeisterlicher Art ausgeführten Federkunststücke, von jungen Malern der Übung halber unternommen[3], oder — der gewöhnliche Fall — von Kupferstechern herrührend (Jakob Bink, Crispin de Passe, Adriaen Matham, Jan Wierix). Strichgetreue Kopien nach guten Abdrücken oder auch solid bis auf jede Linie durchdachte Vorarbeiten für die Platte selbst, oder direkte

[1] Aus: Dessins de Jacques Callot, existant dans la galerie royal de Florence, par Charles Pini. 104 feuilles photographies avec 250 dessins. Florenz 1875. Abb. 17 ist ein Ausschnitt aus Abb. 208 dieser Publikation.

[2] ‚Zeichenkunst', deutsche Ausg. 1780, S. 63. — Watelet, Dictionnaire, Paris 1792, V, 117.

[3] Joachim v. Sandrart übte sich frühzeitig im Zeichnen, «daß Er gute Kupferstiche und Holzschnitte noch in der Schule mit der Feder ganz correct und sauber nachmachete, maßen der kunstreiche Theodorus de Brie und Matthaeus Merian solche seine Hand-Rißе für Originalien und gedruckte Kupfer- oder Holz-Figuren beurteilet haben» (Teutsche Academie, 1675, I, 5 des Anhanges). Mit solchen Federzeichnungen wartete man den Meistern beim Eintritt in die Lehre auf (Ibid.).

Federprunkstücke, welche heute sehr gemischte Gefühle der Bewunderung für zwecklos überwundene Schwierigkeiten hervorrufen. Man stattete derartige Kupferstichzeichnungen auch mit zarten Farbtönen aus, die, wie z. B. jene des Gius. Palmieri (geb. 1740), «als von großer Schönheit» gerne für Kabinette gekauft wurden[1].

Bald waren es kleine Pergamentblättchen, welche die Fertigkeit stichmäßiger Zeichnungen im kleinsten Maßstabe bewiesen (Johann Wierix, Etienne de Laulne), bald wieder übergroße Formate, die in glänzender Federtechnik vollendete Kompositionen umfaßten und in den Kunstkammern des 17. Jahrhunderts im gefirnißten Zustande aufgestellt und gezeigt wurden[2]. Schon Bartolommeo Passerotti hatte zwei Köpfe, Christus und Maria als Gegenstücke, auf Imperal-Folio geliefert[3]. Man erachtete derartige Arbeiten, wie z. B. jene des Goltzius, als Geschenke für Könige würdig[4]. Dieser Künstler griff, weil die Pergamente nicht mehr ausreichten, selbst zu präparierter, mit Ölfarbe grundierter Leinwand[5]. Karel van Mander war von diesen Penwerken (die Italiener nannten sie sogar quadri) sehr begeistert und verschwendete viele Worte des Lobes. Er nennt Goltzius sogar den Monarch in haer (d. h. der Feder). Auch Willem van de Veldes Seegefechte wurden mit der Feder auf Leinwand ausgeführt und von seinem Sohne Willem d. J. en grisaille bemalt. Beide erhielten von dem englischen König Karl II. *for making draughts of seafights . . . for putting the said draughts into colours* jährlich 100 £[6]. Kardinal Leopoldo de Medici bezahlte 1672 für die «Eroberung des Royal Prince» 500 fl.[7] Goltzius.

Eine hievon völlig verschiedene Beurteilung beanspruchen jene wenigen auf grundierter Leinwand mit der Feder gezeichneten Vorzeichnungen für Gemälde, wie z. B. jene Salv. Rosas in den Uffizien: «Der Eremit in der Wüste» Nr. 19151/614, welche man als Cartoncini zu betrachten hat. Siehe Teil II, Kartons.

---

[1] Die Albertina besitzt mehrere Beispiele.

[2] A. Weixlgärtner führt in seinem Aufsatze: Ungedruckte Stiche (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. ah. Kaiserh. XXIX, S. 358 ff.) mehrere derartige Beispiele aus der Kunstsammlung Erzherzog Leopold Wilhelms an, die im Wiener Hofmuseum aufbewahrt werden. Siehe Inventar der genannten Kunstsammlung vom Jahre 1659 auf fol° 351, Nr. 171—177 und 179—181 (in demselben Jahrb. I, 1883, II. Teil, S. CIX).

[3] Malvasia II, 245.

[4] Mander-Floerke II, 247.

[5] Ibid: «*hier nae quam Goltzio in den sin, op gheprimuerde oft van Olyverwe bereyde doecken metter Pen te teyckenen. Want hoe groot de Pergamenten waeren, sy vielen hem nae zyn groot voornem en gheest noch veel te cleen*».

[6] Horace Walpole, Anecdotes of Painting, London 1872, p. 250.

[7] Einer Briefstelle des Peter Blaeu vom 1. Januar 1672 entnehmen wir folgendes über die Technik des Künstlers: «*ma il quadro* (des van de Velde d. Ä.) *riuscirà alquanto maggiore di quel ch'ella mi ha ordinato . . . . perchè il pittore non haveva tele minori apparecchiati e per apparecchiarli o sia per mettervi il color del fondo ci vuol il tempo di due o tre mesi mentre che altrimenti il fondo non è indurato assai per supportare l'acutezza della penna . . .*» (Cart. Med., F. 5563, a. c. 24). — Hans Geisenheimer, Beiträge z. Gesch. d. niederländischen Kunsthandels (Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1911, p. 10).

Auf flüchtiger und solider Grundierung.

A. FLÜCHTIGE GRUNDIERUNG. Um das Rilievo einer Federzeichnung vollkommener zu gestalten, also neben Schatten auch Lichter kontrastierend setzen zu können, mußte man das weiße Papier — ein anderes gab es bis 1500 noch nicht — mit einem Farbton (Mittelton) versehen. Zu diesem Zwecke rieb man auf kurzem Wege mit dem Finger Zinnoberpulver auf die Papierfläche, oft nur gerade dort, wohin die Belichtung kommen sollte. Nur so hat man sich bei frühen Florentiner Zeichnungen, zumal auf Blättern aufgelöster Skizzenbücher, die rotfleckige Tonwirkung von Einzelfiguren zu erklären. In diesem Falle müssen wir folgende Reihenfolge des Zeichnens konstatieren: erstlich das Entwerfen mit dem Bleigriffel, dann das Anröteln, das Ausziehen mit der Feder, eventuell das Lavieren und schließlich das Höhen. Bei Botticelli läßt sich der Vorgang noch deutlich nachweisen (Abb. 18)[1]. Dieses rasche Einfärben, welches ich das trockene Tonen des Papiers nennen möchte, war zwar nur ein Notbehelf, erfüllte aber seinen Zweck[2]. Merkwürdigerweise erwähnt Cennini bei den Carte tinte diesen Vorgang mit keinem Worte, wohl nur deshalb, weil er ihm als Werkstattbrauch zu selbstverständlich erschien. Und doch lassen sich diese kurzen praktischen Handgriffe beim Übungszeichnen ziemlich allgemein in dem Schulkreise des Andrea del Castagno[3], Gozzoli, der Pollaiuoli, bei Botticelli, Bartolommeo, Pontormo und Al. Allori, später auch für Kreide, beobachten. Der Norden Italiens weist nur vereinzelte Beispiele auf.

Zinnobertonen auf trockenem Weg,

Nebenher entwickelte sich das Tonen mit dem nassen Pinsel oder dem nassen Schwamme. In der zweiten Hälfte des Quattrocento ist das sorgfältige Bestreichen der Skizzenbücher mit vorbereiteten dünnen Farbflüssigkeiten seitens der Künstler bereits Regel geworden[4]. Dies geschah erst nach dem Einbinden der Bücher. Die längs der Bundseite zurückgestaute rote Farbe und die daneben noch sichtbaren weißen Stellen, sowie die zahlreichen durch die Feuchtigkeit entstandenen Längs- oder Querfalten mit zusammengelaufener, aufgetrockneter Grundierungsflüssigkeit beweisen es klar. Vorder- und Rückseite erscheinen gleichmäßig behandelt. Bei den Deutschen läßt sich oft einseitiges Bestreichen beobachten, das mitunter auch die gegenüberliegende Seite leicht anfärbte (Erlangen A. 24 ff., aufgelöstes Skizzenbuch Wohlgemuts). Trotzdem bestanden, wie der Codex Vallardi oder deutsche Skizzenbuchblätter um 1490 dartun, auch nebenher ungrundierte Zeichenbücher.

auf nassem Weg,

---

[1] Aus Disegni d. Uff. I, Fasc. 3, Nr. 22.

[2] Der in Katalogen öfters vorkommende Ausdruck: auf gefärbtem Papier wirkt verwirrend. — Die auf trockenem Wege geschaffenen Tonungen erscheinen bei Blättern, welche Restaurierungen, Anfeuchtungen oder ein Aufspannen erlebt, oft wie mit dem nassen Pinsel gemacht.

[3] Als Belege dienen hier: Anonymus, Uff. 19, 4; sechs kniende Heilige, Monaco zugeschrieben, Uff. 11, 2; Maniera di Castagno, Skizzenbuchblätter, Uff. 329—331.

[4] Als Beispiel eine Bisterzeichnung auf mit Zinnober grundiertem Papier aus Bartolommeos Skizzenbuch in I Disegni d. Uff. II, Fasc. II. Nr. 12. — Ein Blatt Giov. Bellinis ohne Lichter in Vas. Soc. IV, 6.

Abb. 18. Botticelli. Minerva, Federzeichnung auf angeröteltem Grunde mit Pentimenten und Netzlinien. Uffizien.

In Italien wie in Deutschland begegnen uns diese Skizzenbücher heute nur mehr als kümmerliche Reste; alle wurden aufgelöst, kaum daß sich noch eine größere Folge von Blättern in ein und derselben Sammlung befindet (Codex Vallardi[1], das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio[2], das Stefano da Zevio zugeschriebene[3]). Stuttgart, Erlangen bewahren aus dem 15. Jahrhundert gleichfalls größere Folgen deutscher Meister[4]. Aus mehreren Kabinetten lassen sich Überbleibsel eines kleinen Querformat-Büchleins von E. van de Velde mit Landschaften zusammenstellen[5]. Die Albertina besitzt eine Blätterfolge von Claes Cornelisz Moeyaert (ca. 1600—1669).

mit anderen Farben.

In Ermanglung von Zinnober griff man zu Rötel, zu Ocker[6] und Umbra[7], zu dünner Tusche[8], zu verwässerter und mit Rötel gebrochener Gallustinte[9], ja selbst zu Kreide- und Kohlepulver[10]. Jede Wanderschaft brachte Neuerungen mit sich. Ein billiges Färbemittel war Bister, der mit dem Schwamme gleichmäßig aufgestrichen wurde. Noch Baldinucci überliefert, daß er zum Färben von Zeichenbogen diene *(fuligine serve . . . per tigner fogli da disegnarvi sopra)*[11]. L. Bramer verwendet gelbliche, grünliche, selbst schwarzbraune Tönungen für Tuschfeder. Aber während schon der Ockerton den zeichnerischen Gesamteindruck nicht förderte, erzeugten Kreide- und Kohlegrundierungen direkt ein schmutziges, verwischtes Gepräge. Anderseits benützten Künstler gerne eine farbige Unterlage zu farbigen Effekten, indem sie z. B. auf dünn Rosa gesetzte Federzeichnungen lichtbraun lavierten.

Auf alle diese charakteristischen Verfahren bei Federzeichnungen, namentlich in Skizzenbüchern, sei hier ganz besonders aufmerksam gemacht. In Beschreibungen kommt diese Art Praxis nie auf ihre Rechnung, da man sie einfach als «Federzeichnung auf grundiertem Papier» oder auch «auf Tonpapier (!)» auffaßt. Und gleichzeitig möge hier bemerkt werden, daß sich, von dieser Technik ausgehend, manches zusammengehörige, aber allerorts Verstreute wieder zusammenfinden läßt.

Entwicklung.

B. SOLIDE GRUNDIERUNG. Die solide Grundierung *(carte tinte, fogli tinti)* auf nassem Wege, die eigentliche Silberstiftgrundierung, die erst

[1] Veröffentlicht in der Société de Reproduction des Dessins de Maîtres. Paris 1911—12: Les Dessins de Pisanello et de son École, 3 Mappen.

[2] Louvre. — Berenson Nr. 2783, T. 23.

[3] Uff. 18 Blatt, 4°.

[4] Erlangen I A. 36 (als niederländisch); I C. 10—15 (als altschwäbisch, in der Größe von 7—8·5 × 4·7—5 cm); ferner II A 1—20 von demselben Formate; ferner II A 10, 23—24 in der Größe von 29·5 × 19 cm (als Schule Wohlgemuts). Ebenso 1 Blatt in Berlin Nr. 1081 als Schule Wohlgemuts.

[5] Mehrere Blätter in der Albertina. — Ein ähnliches von Rottenhamer um 1616.

[6] Besonders gebräuchlich in Venedig; von Palma d. J. existieren viele aufgelöste und zerschnittene Skizzenbuchblätter fast in allen Sammlungen.

[7] Al. Allori, Uff. 847.

[8] Spranger.

[9] Lairesse, ‚Zeichenkunst', S. 56.

[10] Berenson I, Taf. 45: Botticelli-Schule, Fides, Brit. Mus.

[11] Baldinucci, Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, Firenze 1681, p. 61: Fuligine.

im Kapitel Metallstiftzeichnung (S. 86) ihre ausführliche Behandlung erfährt, weil sie derselben ihre Entstehung verdankt, diente in einer gewissen Periode auch der Federzeichnung, der Clairobscur-Federzeichnung. Siehe auch III. Teil, Plastik: Clairobscur.

Italien. In Florenz war es wohl zuerst üblich, daß man bereits fertig lavierte Silberstiftzeichnungen zum Schlusse mit einem kleinen Pinsel in den Außen- und Innenkonturen nachzog (Cen. K. 31) und dies später mit der Feder besorgte. Die mit der Zeit braun oxydierenden und schwer erkenntlichen Silberstiftlinien erforderten diese Nachbehandlung, die, anfänglich eine Art Korrektur, bald zur Schulvorschrift führte.

Eine dem Bicci di Lorenzo zugeschriebene Zeichnung (Uff. 58, 3), Christus in den Wolken, unten Petrus und Paulus, bildet ein frühes Zeugnis von braun lavierter Feder auf Terraverde-Grund. Es gibt auch Beispiele mit nur partienweiser, etwa an der Schattenseite erfolgter Verstärkung (Benozzo)[1]. In der Botticelli-Gruppe erscheint die Chiaroscuro-Zeichnung auf die reinste Form gebracht: eine klar umzogene Figur auf harmonischem Mittelton mit Schatten und Lichtern[2]. Es muß deren zahlreiche gegeben haben; Vasari erzählt bei Raffaellino del Garbo, daß dessen Sohn eine große Anzahl von Zeichnungen um einen Spottpreis weggab, «*parte disegniati di stile e parte di penna e d'acquarello, ma tutti sopra fogli tinti, lumegiati di biacca*[3]». Selbst bei Leonardo finden sich noch Beispiele aus seiner Mailänder Zeit (Albertina, Petruskopf, A. P. 590). Auch sonst hat das nördliche Italien Belege überliefert: Ercole Roberti (Indigoblau), Cosimo Tura (graubraun).

Der Norden. Was in Italien nur vorübergehend geübt wurde, weil die zeichnerische Entwicklung im raschen Tempo vorwärts strebte, das zeigte sich in den Niederlanden und besonders in Deutschland während des letzten Viertels des 15. und noch weit über die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts als Haupttechnik für jede Art guter Zeichnung. Arbeitete man die Entwürfe auch sonst auf weißem Papier, so schuf man sich für Paradezeichnungen oder Vorlagen für Reliefarbeiten und Glasmalereien doch erst alle Vorbedingungen: gediegene Grundierung mit der entsprechenden Farbe und gründliche Glättung der Oberfläche, um der Tuschfeder kein Hindernis zu geben. Wie in Florenz bildete hier dieser Zeichnungstypus eine natürliche Weiterentwicklung der Silberstifttechnik, jedoch ohne die Verwendung des Stiftes selbst. Man bedurfte auch nicht mehr der umständlichen Knochenpulverprozedur, sondern mischte den geschlemmten Erdfarben einfach Bleiweiß oder weiße Kreide unter Zusatz von Gummi- oder Leimwasser bei; kurz man bediente sich der Deckfarben.

Diese Federzeichnungen in satter Tusche auf samtartig grundierten und farbig wohl abgestimmten Papieren hatten etwas Intimes, Individuelles und Säuberlich-Deutsches. Im allgemeinen liebte jeder Meister seine Farbe, seine Methode und variierte nicht gerne, wenngleich es Künstler wie Altdorfer

[1] Dies teilweise Ausziehen mit der Feder wird in Beschreibungen oft als von fremder Hand herrührend gedeutet.

[2] Berenson, Taf. 35 Fra Filippo, Heilige, oder Taf. 39: Campagno di Pesellino, Gott Vater, Berlin.

[3] Vas. Mil. IV, 235.

gab, die alle Skalen versuchten[1]. Dürer schätzt mit geringen Ausnahmen Grün, H. Baldung Rotbraun. Weil die Mehrzahl zu dunklen Farben neigte, erschien die Verwendung der Tusche ob ihrer dauernden Schwärze geboten. Anfangs zeigten diese zahlreichen Federzeichnungen einen gleichmäßigen satten Farbenauftrag, mehr oder weniger dick, später erst begnügte man sich mit dünnen Schichten, so daß das Papier durchschimmerte.

Doppelte Grundierung.

Dürer, der Hauptmeister dieser Technik, gab sich die allergrößte Mühe, warme, volle Töne in Grün (liegende Jungfrau, grüne Passion) zu erzielen und wandte sogar die Methode der doppelten Grundierung an, unten rot und darüber graugrün (Bremen, Taten des Herkules). Indes darf man bei ihm nicht von Federzeichnung allein sprechen. Die feine Pinselspitze ersetzte oft die Kielfeder und die damit hervorgebrachten Linien, Konturen und Schattierungsstriche, übertreffen an Gleichmäßigkeit und Weichheit alles bisher Geleistete. Während er die grüne Passion (1504) noch mit der Feder zeichnet, schafft er die prachtvollen Studien zum Helleraltar nur mit dem Spitzpinsel (Abb. 19)[2]. Diese Virtuosität im Primazeichnen auf einem leicht aufsaugenden Präparat, das keine Korrektur gestattete, besaß freilich nur er. Andere mußten, um die mühsam hergestellte Oberfläche nicht durch Entwurfslinien oder falsche Federzüge zu verderben, immer zur Pause greifen. Heute noch lassen sich in der Ausführung steckengebliebene deutsche Blätter mit derartigen Pauselinien auffinden.

Abb. 19. Dürer. Clairobscur in Pinseltechnik.

Der Verfall der deutschen Kunst und das gleichzeitige Eindringen neuer italienischer Einflüsse vernichteten den feinsäuberlichen Zeichnungsstil. Anderseits boten die modern gewordenen Naturpapiere Ersatz und statt einer peinlich

Verfall.

[1] 1506 orange (Berlin), 1508 terra di Siena (Lanna), 1509 lichtbraun (Lanna), 1510 graugrün (Albertina), 1512 rotbraun (Berlin), 1514 braunschwarz (Berlin), c. 1514 grün (Albertina), 1517 graugrün (Budapest).

[2] Betende Hände zum Heller-Altar, Albertina, L. M. 507; 29 × 19·7 cm.

ausgeführten Zeichnung schuf man lieber mehrere flüchtige Entwürfe. Nach Dürers Tod mag sich die technische Umwälzung angebahnt haben. Aber noch im 17. Jahrhundert lassen sich handwerksmäßige Erzeugnisse (Glasrisse) konstatieren. Man kopiert gerne, wie zur Erinnerung an die gute Zeit, alte Vorlagen und versucht sich auch in eigenen Erfindungen. Dabei greift man nach auffallenden, schreienden Tönen wie violett, lichtblau, grellgrün und zinnoberrot. Dietricys Versuche um 1730 (rotviolett) bedeuten nur mehr ein Spielen mit einer alten Technik.

Über das Höhen dieser Zeichnungen siehe Teil III, Körperplastik. Über die Grundierungsfarben auch Teil I, Metallstiftzeichnung, S. 90.

Niederlande. In den Niederlanden begegnet uns die Tuschfederzeichnung auf grundierten Papieren meist in Glasvisierungen, seltener in Kompositionen, eine Beobachtung, die angesichts des großen Verlustes niederländischer Zeichnungen nur als eine relative aufzufassen ist. Man findet in der Regel steingraue Farbtöne, die bald ins Blaue, bald ins Violette abgestimmt erscheinen[1]. Rein blaue wie bei dem Anonymus (Malcolm 547) oder auf jenem dem Jennin Mabuse zugeschriebenen Blatte der Albertina: Urteil des Paris, sind Seltenheiten und weisen auf Entwürfe für Reliefarbeiten hin. (Als Beispiel Abb. 129.)

Weiß-Schwarz-Technik

WEISS-SCHWARZ-TECHNIK. Dieselbe gibt ein Umkehren der Zeichenmittel, weiße Linien auf schwarzem Grunde. Konturen und Lichter ergänzen in der Vorstellung aus der dunklen Folie heraus auch die Schattenstellen. Die feinen Linien zog die Feder oder der Pinsel, breitere Stellen nur der letztere (Abb. 59). Schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich in Deutschland vereinzelt derartige Zeichnungen[2]. In erster Linie dienten sie als Vorlage für in Schwarzlot ausgeführte Glasscheiben (Vierpaßscheiben)[3], und wir werden nicht irregehen, wenn wir diese merkwürdige Zeichenweise von der Glasmalerei selbst ableiten. Nichts lag näher, als die beobachtete Wirkung einer mit spitzem Hölzchen auf die mit Schwarzlot bestrichene Scheibe gerissenen Zeichnung auch auf dem Papier nachzuahmen, woraus anderseits der Vorteil gezogen wurde, auf diese Weise wieder Vorlagen zu schaffen. Gegen Ende des Jahrhunderts sehen wir die Weiß-Schwarz-Zeichnungen zu Metall- und Holzschnitten (Schrotblättern) in Beziehung treten.

für Glasrisse,

Schrotblätter und Holzschnitte.

Wenngleich sich für die wenigen noch vorhandenen Zeichnungen dieser Technik kein dazugehöriger Holzschnitt als Beleg aufweisen läßt, ist doch ein Zusammenhang konstatierbar, wie z. B. bei Mair von Landshut, der Holzschnitte und Zeichnungen dieser Art, wenn auch ohne Zusammengehörigkeit, hinterlassen hat. Außerdem — ein deutlicher Beweis einer Holzschnittvorlage — segnet in dessen Albertina-Original (A. P. 146) der Weltheiland mit der Linken. Aber auch diese Drucke scheinen zum Teile im Dienste der Glasmaler gestanden zu haben. Die Weiß-Schwarz-Zeichnung entbehrte der Entwicklungsfähigkeit, weil auf dem

---

[1] Jan Gossaert Mabuse, Berlin, Beweinung Christi (Z. a. M., Berlin, 222).

[2] Eines der frühesten Beispiele von feinster Ausführung befindet sich in der Albertina, St. Georg, um 1450 (A. P. 1158).

[3] Schmitz, H., Die Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin, I, Abb. 186.

schwarzen Grunde ein Entwerfen und Verbessern ausgeschlossen war. Nach Springinklee (A. P. 335 in Neutraltinte) begegnet uns noch 1674 ein Beispiel von Johann Keil (Kopenhagen).

Eine dritte Verwendung fand diese Technik in astrologischen und astronomischen Kartenzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, um für Holzschnitte oder Stiche Vorlagen zu liefern.

Wie eine Abart der Weiß-Schwarz-Technik erscheinen jene auf rot oder rotbraun grundierten Blättern in weißer Federzeichnung ausgeführten Kompositionen, die partiell auch schwarze Konturen aufweisen und gleichfalls dem Glasmaler dienten[1].

Lavierungen.

Aombrare di acquarelle[2], di penna e d'acquarello[3], macchiar disegni d'acquerello[4] — Tuschieren[5], Tuschen, Tuschmanier, Tuschelen oder Waschen[6] — Dessin au lavis — Ghedaen met de Pen en gewasschen[7] — De aguada.

Fig. 20. Illuminierbehelfe.

Wiewohl das Lavieren fast alle Zeichenmittel unterstützt und in den Kapiteln Silberstift, Kreide und Rötel noch besondere Hinweise erhalten soll, wurde seine Behandlung gleich hier durchgeführt, weil gerade Federzeichnungen den Ausgangspunkt dazu bildeten und der weitaus größte Teil derselben, von den frühesten Zeiten angefangen, seine monochrome oder polychrome Wirkung oder seine Plastik durch den lavierenden Pinsel erhalten hat.

Arten des Lavierens.

Entwicklung und Zweck zeigen uns verschiedene Tuschierungsformen. Einmal wurden einfache, mit wenig Schattenlinien ausgestattete Konturzeichnungen gleichmäßig mit farbigen Flächen versehen (Kolorieren, Illuminieren, farbiges Anlegen)[8].

Zweitens wurde das Lavieren zur Herausarbeitung der dunklen Stellen verwendet (das eigentliche Schattieren, Tuschen oder Verflössen); und drittens diente dasselbe im weiteren Verlauf malerischen Lichteffekten bei der Ausführung von Kompositionen, des Terrains, der Luftpartien, oder zur Erzielung landschaftlicher Stimmungen.

---

[1] Monogrammist H. B. 1518, St. Katharina (Ehlers, Göttingen, A. P. 1244) oder Unbekannter Meister, Parisurteil (ehemals Lanna, A. P. 1232).

[2] Cennini K. 10.

[3] Vas.-Mil. IV, 235.

[4] Baldinucci, Voc. p. 61.

[5] Amerbach, Inv. A. (59. Baseler Jahresber., N. F. III: Ganz und Major, Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts, S. 33.)

[6] Anweisung zur Mahler-Kunst, und zur Reiß- und Zeichen- wie auch Illuminir-Kunst, neue verb. Aufl., Leipzig 1745, S. 225.

[7] Mander-Floerke I, 396. «Waschen» bezeichnet mehr den Vorgang, die aufgesetzte Farbe zu verdünnen und nach Bedarf zu vertreiben.

[8] Man übte dasselbe nach Art der Hausindustrie aus. Der bekannte Illuminist und Verleger Georg Glockenthon d. Ä. († 1553) hatte Söhne und Töchter, «die täglich dem Illuminieren und Briefmalen hart musten obsitzen». Neudörffers Nachrichten, S. 41.

Illuminieren.

Die erste Art, das bloß handwerksmäßig geübte Verfahren der Briefmaler und Illuministen, bedarf hier keiner weitläufigen Erörterung, da es sich größtenteils nur auf Illustrationen, Holzschnitte, seltener auf Stiche bezog (Abb. 20)[1]. Illustrierende Federzeichnungen wurden, wie alte Handschriften beweisen, gleichfalls dieser Prozedur unterworfen und es scheint, daß bei der in den Klöstern geübten Arbeitstrennung Zeichner und Illuministen sich bei einzelnen Werken die Aufgaben nach Begabung zuteilten. Nur das technische Verfahren war bei Zeichnungen insofern verschieden, als man sich hiezu geleimter Papiere bediente und nicht erst, wie bei den Holzschnitten, eine Überstreichung oder Tränkung mit Leim- oder Alaunwasser nötig hatte[2].

Plastisches Lavieren.

Das eigentliche Lavieren, Aombrare di acquarelle[3], das Schaffen verlaufender Flächen mit nassem Pinsel durch wiederholtes Überfahren, oder Macchiare, das Schattensetzen in abgegrenzten Flecken zum Zwecke der Körperlichkeit, war Aufgabe der Künstler. Es ist nicht ohne Interesse zu beobachten, wie das Streben, die Schwierigkeiten der nassen Pinseltechnik mit der sich erweiternden Formenerkenntnis in Einklang zu bringen, von einer Kunststufe zur andern stets neue Wege und Ergebnisse hervorbrachte.

Ganz im Sinne des gotischen Zeitalters, das zu allen Kunstdingen reiche Muße hatte, ging man auch diese Aufgabe mit Sorgfalt und Vorsicht an. Verschiedene ausführliche Stellen bei Cennini über das Lavieren geben ein Zeitbild für jene so geruhsame Schaffensweise, die nur erreichen und nichts verderben wollte (K. 10, 13, 31). Mit der dünnsten Wasserfarbe (zwei Tropfen Tinte in eine Nußschale voll Wasser) überging man wiederholt die betreffende Stelle, um keine scharfen Ränder zu erhalten. Nach und nach setzte man weitere Tröpfchen hinzu. Bei grundierten Papieren wurde der Pinsel vorher ausgedrückt und halbfeucht aufgestrichen, um die Farbschichte nicht aufzulösen,

Sfumare.

bis man Schatten erzielt hatte, die «wie verfliegender Rauch» aussahen *(sfumare)*. Der Pinsel wurde von oben nach unten geführt und kaum unterscheidet

---

[1] Auf diesem Ausschnitt eines anonymen Holzschnittes mit einer interessanten Folge von Handwerksdarstellungen im herzogl. Museum in Gotha, auf welche mich Dr. Röttinger freundlichst aufmerksam machte, finden sich Vorrichtungen und Utensilien eines «Bryffmalers» abgebildet: links ein Stoß Holzschnitte, rechts Muscheln und Farbschalen, Krüge mit Leimwasser, oben die über eine Schnur zum Trocknen gehängten, geleimten oder illuminierten Blätter. — Eine ähnliche, belehrende Abbildung ist das Titelblatt von Boltzens Illuminierbuch. Berger, Beiträge, 1897, S. 196. — Ausführliche Erörterung findet die Illuminier-, Erleuchterey- oder Anfärbekunst in der «Anweisung zur Mahler-Kunst», Leipzig 1745, S. 267—360. — Ferner bei Gautier de Nîmes, L'art de laver, Lyon 1687. Hier zitiert deutsche Übersetzung «L'art de laver oder die Kunst zu Tuschen», Nürnberg, 1719, S. 63.

[2] Die genannte Anweisung von 1745 empfiehlt weißen Leim, in Regenwasser gekocht, oder auch Fischleim zum «Planieren oder Leimen des Papiers»; das Blatt wurde mit einem weichen, getränkten Schwamm überstrichen oder ganz durch das Leimwasser gezogen. S. 300.

[3] Während bei den Italienern zu Cenninis Zeiten der Ausdruck aombrare di acquerelle (Cennini K. 10) geläufig ist und sich bis auf Baldinucci erhält, finden wir bei den Deutschen im 16. Jahrhundert als üblichen Terminus: getuscht, mit Schwarz getuscht, getouscht oder tuscht (Amerbach-Inv. bei Woltmann, Holbein II. 46; ebenso Sandrart, Teutsche Akademie II, 87).

Abb. 21. Carpaccio. Vertikale Schattierung und Belichtung.

man den Einzelstrich. Es entsprach ungefähr der vorsichtigen Malweise der Miniatoren, aber auch der frühesten Tempera- und Freskotechnik. Siehe auch: Pinselzeichnung S. 150.

Dieselbe Vorschrift finden wir auch im Norden bei den Deutschen und Niederländern des 15. und selbst noch des 16. Jahrhunderts bei Glaszeichnungen beobachtet[1]. Die delikaten Konturen gehen mit den glatten Schattierungen Hand in Hand. Die Faltenmassen bilden in ihren schablonenhaften Tiefen und Höhen das Hauptfeld solch tuschierter Verlaufer.

Renaissance. In der Frührenaissance wird das Studium der Einzelteile und des Nackten zu einer Hauptaufgabe. Der Lavierungspinsel arbeitet daher innerhalb der reinen Umrisse die Formdetails in geschlossener Modellierung durch (Abb. 150). An die Stelle des gestutzten Pinsels tritt der gespitzte. Nach und nach erst erfahren die sorgfältigen Übergänge zu den Mitteltönen und Lichtern eine Lockerung. Die einzelnen Pinselstriche werden selbständiger, erhalten plastischen Eigenwert, bis endlich die flotte pointierende Pinselführung *(Tocchi d'acquarello)* zur allgemein giltigen Regel sich erhebt. Aber der Übergang ist ein allmählicher. Während Künstler wie die Pollaiuoli, Botticelli, selbst Leonardo (Abb. 194) noch das Sfumato gelten lassen, bevorzugen andere wie Verrocchio, Botticini, Filippino schon die aufgelöste vertikale Lavierung[2]. Die Zweiteilung war zuerst in Entwürfen eingetreten, dann auch in den Teilstudien. Am deutlichsten erkennen wir diese charakteristische Pinselschattierung im Norden Italiens und hier besonders in Venedig. Carpaccio und die Bellini-Schule wenden sie in ihren Studien konsequent an (Abb. 21)[3]. Erst nach den Vertikalstrichen folgen Breitlavierungen, man faßt zusammen und kürzt ab. Schon bei Filippino sehen wir sie zum Durchbruch kommen, noch ersichtlicher bei Garbo, Carli, D. Ghirlandaio.

Kompositions-Lavierung. Das einfache Figurenlavieren komplizierte sich weiter, als es galt, ein oder mehrere Gruppen im Raum geschickt unter einheitliche Kompositionsgesetze zu stellen (Licht- und Raumeinheit), die Hauptfigur markierend herauszustreichen und das Nebensächliche abzudrängen. Es bedurfte schon einer großen Übung, das Konventionelle zu überwinden. Starke Talente waren vonnöten, neue Methoden und Prinzipien in fortschrittlicher Weise einzuführen: das Raschbewegte plastisch zu erfassen oder ein Stück Landschaft, ohne ablenkendes Detail, in seiner Raumweite darzustellen.

Zweischalen-System. Um der Willkür von Tondifferenzen einigermaßen vorzubeugen, hatte man sich des Zweischalen-Systems bedient, indem man zum Tuschieren im vorhinein eine hellere und eine dunklere Nuance in zwei Muscheln vorbereitete. Berichtet uns dies Armenino erst für Giulio Romanos Zeit, so ist es zweifellos,

---

[1] In Erlangen befinden sich viele derartige Zeichnungen, wo die sorgfältigen Konturen mit der feinsten Tuschlavierung ausgefüllt sind; es läßt sich hier kaum ein Pinselstrich entdecken, alles zeigt einen gleichmäßig zu- oder abnehmenden Ton (I, Nr. 16).

[2] In den heute zur Verfügung stehenden Lichtdruckreproduktionen sind die vertikalen Pinselstriche immer verschwommen wiedergegeben. Am deutlichsten erscheinen sie in den weißen Lichtern, welche dieselbe Strichmethode zeigen.

[3] A. P. 457. Ausschnitt aus einem Skizzenbuchblatt der Albertina. Bisterpinsel auf blauem Naturpapier; 23 × 27·4 cm.

daß das Verfahren schon vorher verbreitet war[1]. Dasselbe brachte allerlei Vorteile mit sich, Mitteltöne und Kernschatten zu geben, Gegensätze vom Dunkleren zum Helleren zu schaffen, oder dieselben mit dem Wasserpinsel nach Bedarf zu verbinden oder abzuschwächen. Ein reichlich vorhandenes Zeichnungenmaterial beweist diese Technik (Abb. 22)[2]. Im 16. Jahrhundert wird es allgemeine Regel, die beiden Tonwerte getrennt nebeneinander stehen zu lassen, ein Brauch, der der Zeichnung Frische und malerische Plastik verlieh und noch bis zu Tiepolo herauf anhielt (Abb. 15).

Abb. 22. P. Veronese.
Zweischalen-System für Bister.

Auch darauf leistete man eines Tages Verzicht und schöpfte mit dem Wasserpinsel aus dem Tintengefäße die Töne nach Willkür, kühn, geistvoll, aber ebenso fahrig, wenn die Formvorstellung versagte. Die Bolognesen beobachteten noch ein Maßhalten, während einzelne Venezianer, die Schule Caravaggios und die Neapolitaner bei aller sonstigen Genialität die sorgfältige Zeichnung mitunter der klecksigen Manier opferten.

Rembrandt-Technik.

Aber auch aus diesem freien Verfahren entwickelte Rembrandt eine technische Höhe und eine künstlerische Ausdrucksfähigkeit, die sich fortan mit seinem Namen verband: Rembrandt-Technik. Die Verbindung verschiedenster Begriffe löst sich uns beim Anblick jener braunen Zeichnungen aus: bizarre, dem Temperament entfahrene Federstriche, klecksige Pinselhiebe, mit dem Finger oder dem Wasserpinsel verwischte Schatten, stärkste plastische Illusion im malerischen Sinne,

[1] Armenino, Precetti, p. 61. Die Armenino-Regel galt auch für Deutsche, ja selbst bei Anwendung verschiedener Farben.

[2] Ausschnitt aus einer Anbetung der Könige. Albertina. A. P. 239; 20·3 × 27·2 cm.

Licht- und Hell-Dunkel-Wirkung — alles durchdrungen von seiner mächtigen Originalität (Abb. 25, 316).

Ursprung. Indes ist die sogenannte Rembrandt-Technik in Zeichnungen nicht als ein ausschließlich persönlicher Stil des Meisters aufzufassen. Sie lag vielmehr in den Forderungen der vorangegangenen Zeit, in den umgewandelten Anschauungen von Licht- und Schattenmalerei, nicht mehr die nüchterne Existenz, sondern den lichtumflossenen Schein darzustellen. Auch die Zeichnung hatte es auf ihre Weise versucht, dem Problem nahezutreten. Ansätze dazu sieht man bei Tintoretto und Palma und, wenn man will, früher bei Giorgione und Carpaccio. Elsheimer, unter dessen Einfluß Rembrandt stand, hatte schon in Rom den kurzen kecken Strich mit kontrastierenden Lavierungen um 1600 kennen gelernt (Abb. 211). Ebendaselbst läßt sich dieser zeichnerische Ausdruck bei Bartolommeo Manfredi (1574—1617) beobachten (Abb. 314). Erwägt man, daß der letztere ein Schüler Caravaggios war und daß dessen Malweise — von Zeichnungen ist nichts erhalten — auf die derbe Impression ausging, daß auch Giovanni da San Giovanni, genannt Manozzi (1590 bis 1636), dessen Zeichnungen direkt an Rembrandt erinnern (Abb. 23)[1], in seinen Genrestücken von Caravaggio abhing, so wird der Schluß nicht fehlgehen, daß der letztere gleichfalls von Venedig ausgehende Meister diese Zeichentechnik besonders gefördert haben mochte.

Abb. 23. Giovanni da San Giovanni, gen. Manozzi. Vorstufe zur Rembrandt-Technik.

Claude Lorrain. Von französischen Künstlern sei Claude Lorrain genannt, der seine Laviertechnik in Italien erworben hatte und dessen zahlreiche, in allen großen Kabinetten aufbewahrten landschaftlichen Studien technisch und stilistisch

[1] Studie zu einer Ruhe auf der Flucht für eine Kapelle des Giardino della Crocetta, 1621. Rötelentwurf, Federzeichnung und Lavierung in Braun. (Aus: I Disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze, III. Ser., 4. Fasc., Nr. 2; Verlag Olschki, Florenz). 26·5 × 19 cm.

Bedeutung beanspruchen[1]. Flotte, oft an Rembrandt gemahnende Federskizzen, mit geschickten Tuschierungen in Wirkung gesetzt, bilden den Gewinn seiner Wanderungen in den römischen Gebirgen und in der Campagna sowie längs des Tiberstrandes bis nach Ostia (Abb. 234). Einen zweiten typischen Vertreter finden wir in Niclas Poussin. Die übergroße Anzahl römischer oder biblischer Kompositionen für Gemälde und Gobelins basieren auf gründlich durchstudierten Entwürfen in lavierten Federzeichnungen, die sich durch eine ruckweise markierende Strich- und Pinselführung charakterisieren. Niclas Poussin.

Nicht wenig hatte neben dem geänderten Erschauen der Formen unter dem Gesichtspunkte einer Raum- und Lichtplastik das sich verbreitende direkte Entwerfen mit farbigem Terpentinpinsel auf freier Leinwand oder kleinen Tafeln, statt auf Papier, zur Entwicklung der letzten Stufe beigetragen. Wir beobachten dies bei Tintoretto, bei Rubens und Van Dyck. Die alte technische Begriffstrennung von Bild und Vorzeichnung war dadurch sehr abgeschwächt worden, vielfach zum Entsetzen theoretisierender Zeitgenossen. Zum Teil hatten sie recht, denn das Selbstverständliche, scheinbar Willkürliche in der Hand des Meisters wurde in der Hand des Gesellen leicht zur Manier.

Diese ungefähr in großen Zügen skizzierte Aufeinanderfolge der drei Stufengänge muß im Interesse der Knappheit jeder Einzelbehandlung von Schule zu Schule entbehren. Einzelne Hinweise wie z. B. auf die mitwirkende Tätigkeit des lavierenden Pinsels in Stimmungslandschaften erfolgen in den Kapiteln Pinselzeichnung, Landschaft und Körperplastik.

LAVIERUNGSFARBEN. Von den in Miniaturen und Illustrationen vorkommenden bunt lavierten Federzeichnungen oder den in Wirkung gesetzten Bestellzeichnungen abgesehen[2], erscheinen heute fast sämtliche Kompositionsskizzen und Figurenstudien braun laviert, von der lichtesten Tonstufe bis zum dunkelsten Schwarzbraun, je nachdem verblichene Tinte, Bister, braune oder gelbe Erdfarben wie z. B. Ocker zugrunde liegen (siehe den folgenden Abschnitt: Tinten). Lokalisierungen lassen sich hier nicht feststellen mit Ausnahme der blaß lichtgelben Töne, welche für Venedig und das venezianische Gebiet charakteristisch hervortreten (Tizian, Campagnola, P. Veronese, Palma d. J. u. a.; Giulio Romano in der Mantuaner Zeit). Deutsche Meister wie J. Heinz und Rottenhammer, welche in Venedig nach Tintoretto und Veronese studierten, folgten derselben Modefarbe. Lavierungsfarben: braun,

Holländer mischten Rötel in Tinte und Bister, daher die eigentümlichen braunroten Töne (Rembrandt, Otto Vaenius, K. Mander).

Während in Italien die braune Farbe fast alle Zeichnungen und zwar durch alle Jahrhunderte beherrscht, treten im Norden die bis zum Beginne des 17. Jahrhunderts sich erhaltenden Tuschtinten auf. Dürer schattiert und laviert

[1] Man zählt deren über 500, wovon das British Museum mehr als die Hälfte besitzt. Außerdem sei noch das aus Federzeichnungen bestehende «Liber Veritatis» in Chatsworth erwähnt. Publiziert von Earlom, London 1777.

[2] Cennini K. 10. «Auf ähnliche Weise kannst du mit Farben *(colori)* und Tüchleinfarben *(pezzuole)* nach Art der Miniaturmalerei schattieren. Die Farben werden mit Gummi oder eigentlich mit Eiweiß, das wohl geschlagen und flüssig gemacht ist, gemischt.»

schwarz, auch in Venedig, dem dortigen Geschmacke entgegen, mit Tusche. Alle Clair-obscur-, Glas-, Goldschmied-, Kupferstich- und Holzschnittzeichnungen werden «getuscht». Im 17. Jahrhundert wurde, gleichfalls nur im Norden, die Tuschfarbe mit Blau gemischt, um ihr den bräunlichen altertümelnden Stich zu nehmen (Georg Beham 1602, Jan Luyken, L. Backhuysen, Adriaen von Nieulandt, Crispin van der Bruck, Claude Lorrain u. a.). Besonders gern richtete man sich diese Farbe für Lavierungen von Himmel und Wolken, von Gewässern und Schlagschatten zu.

Indigo, Außer den beiden Hauptfarben Braun und Schwarz kommen in einzelnen Schulen noch andere in Verwendung. So ergibt Indigo einen gesonderten Zeichnungstypus[1]. Diese blauen Lavierungen treten im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts im Norden Italiens schulmäßig auf. Städte wie Venedig, Verona, Brescia und Ferrara seien hier genannt. Dabei benützte man blaues (venezianisches) Papier und führte die Strichlavierung vertikal aus. Eines der frühesten Blätter gibt uns Seb. Zuccato (Albertina, A. P. 393), andere Beispiele finden sich bei B. Montagna (Windsor, Lille), dem Ferraresen Bart. Ramenghi († 1542). Aus späterer Zeit kommen nur einzelne Meister, wie L. Cigoli, Bagnacavallo, Fr. Vanni, Sig. Coccopani († 1642), Gius. Chiari, Luigi Cardi in Betracht, wo das Indigo mit dem braungewordenen Tintenkontur einen guten Zusammenklang ergibt. Von Spaniern seien Vincente Benavides und Alonso del Arco (beide Albertina) erwähnt, als nordische Künstler Jan Müller 1595, Lambert van Noort 1557 (A.), Georg Beham (A.), als Franzose E. de Laulne.

Tusche neben braun, In derselben Zeit geschah es auch, daß man braune und schwarze oder schwarzblaue Lavierungen in ein und derselben Zeichnung nebeneinander verwendete, einem Streben nach farbiger Wirkung entsprechend. Dabei hatte das Schwarz entweder die Funktion der Schattenverstärkung, oder diente zur Markierung des Hintergrundes und zur Erzielung nächtlicher Effekte[2]. Rembrandt und Schule machen hievon reichlichen Gebrauch[3].

braun und blau, Dieses Nebeneinander zweier Töne hatte in der Landschaftszeichnung durch die wohltuende Zusammenstellung von Braun und Blau ein Gegenstück. Zuerst bei einer ganzen Schulgruppe in Antwerpen seit Brueghel d. Ä. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Bezweckte man bei Figurenkompositionen mehr einen bunten Effekt, so sollte bei Landschaften eine wirksamere Luftperspektive und Trennung der Gründe hervorgerufen werden. Himmel und Wolken, Berggruppen oder Hügelgelände, verschwindende flache Waldungen und alle Gewässer erhielten eine sanfte blaue Tonwirkung. Mitunter wurden sogar Baumgruppen, welche sich unmittelbar hinter jenen des braunen Vordergrundes erhoben, aber scharf abgelöst werden sollten, blau behandelt (Abb. 240). Man folgte ganz dem Vorgange in der damaligen landschaftlichen Ölmalerei. (Siehe: Landschaft, Niederlande, 2. Stufe.) Ich führe hier Namen an, welche durch Zeichnungen dieser Art belegt sind: Paul Bril, Jod. Momper, Tobias

[1] Ein Rezept für blaue Tinte, gewöhnlich aus Indigo erzeugt, bei Mrs. Merrifield, Original Treatises on the Arts of Painting, London 1849, II, 685.

[2] Diese Farbenzusammenstellung, noch verstärkt durch Blau, tritt uns schon in Illustrationen des 15. Jahrhunderts entgegen (Erlangen I, A 26).

[3] Ferner Pieter v. d. Berg, Blyhooft.

Verhaeght, die Sadeler, Susterman, Jan Wildens, Roelant Savery, Dav. Vinckeboons.

Die Antwerpener Zeichenweise verpflanzte sich auch nach Holland, insbesondere nach Haarlem und wurde von Leuten wie H. C. Vroom, Lastman, De Gheyn und in Utrecht von A. Bloemaert und dessen Schülern, wie Andries Both geübt. Bloemaert wendete für Figuren und Landschaften, um eine Modifikation zu schaffen, häufig Grün an[1], ebenso Jan van Loenen und Corn. Vroom. Deutsche Maler wie der Kölner Augustin Braun 1619 sind hier bloß Nachahmer. Wohl nur als Bizarrerien sind grellfarbige Landschaften aufzufassen, wie z. B. jene des Lorrain um 1656, der mit Gelb vorlaviert und mit stumpfem Rot schattiert. grün,

Auch rosa und violette Lavierungen lassen sich vorübergehend in Florenz bei der Schulgruppe Fra Angelico und Benozzo Gozzoli beobachten, die wegen ihrer süßen Wirkung und starken Lichtempfindlichkeit keine Verbreitung fanden. Sie entstammten der Miniaturmalerei und entsprachen den feinfigurigen Zeichnungen des Beate (Berenson Taf. 2). rosa und violett,

Rötellavierung (meist nur bei Rötelzeichnungen selbst angewandt) erscheint nicht sehr beliebt. (Roncalli, Pomerancio, M. A. Franceschini, Fr. Casanova, Rottenhammer, Jacques Courtois, Boucher. Siehe Rötel.) Rötel,

Eine manierierte und gesuchte Wirkung erzeugte die Karminlavierung (Elsheimers Skizzenbuch Frankfurt a. M., A. Bloemaert, Seb. Bourdon). In der Regel lagen bestimmte Zwecke vor, wie Vorlagen zu Clairobscur-Holzschnitten oder Glastafeln. Besonders das Aufkommen der Helldunkel-Drucke mit ihrem spielerischen Farbenwechsel gab Veranlassung — und hier wirkte das Erzeugnis auf die Vorlage zurück — schon die Entwürfe in grellen Farben wie Grün, Gelb, Violett, Siena anzulegen (Andrea Schiavone, Geromo Andrioli, Pomarance, Niccolo del Abbate, Bloemaert). Vielfach wurden derartige Drucke von jungen Leuten der Buntheit halber kopiert. (Siehe auch Glasrisse, Teil II.) Karmin,

Bei vielfarbigen Lavierungen, «mit Ferblin duschen», handelte es sich um farbige Vorlagen für Bilder, um die möglichst getreue Anlage von Kostümstudien (Pisanello, Dürer) oder um Landschaften und kunstgewerbliche Risse. Der erste Fall, wiewohl wenig belegt, scheint besonders bei den Deutschen seine Geltung gehabt zu haben. Dürer nennt dies eine Visierung mit halben Farben[2]. Unmittelbar aus seinem Kreise stammen zwei in der Albertina befindliche Triptychonentwürfe, in denen die Hauptbilder bunt laviert erscheinen (Abb. 123). Ebenso haben sich von Holbein d. J. eine Anzahl getuschter und mit anderen Farben in Wirkung gesetzter Zeichnungen erhalten[3]. Eine ausgesprochene Vorliebe für bunte Zeichnungen trat in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Kleinere Talente wie Georg Beham (1596), Monogrammist I. S. 1596 (Frankfurt), Lienhard Heberlein (1626 London), Frans Franck, S. De Hee 1584 (Stuttgart) entbehren ungern diesen Aufputz. Bei Künstlern wie bunte Lavierung.

[1] «*Want hy seer veel nae t'leven doet, hebbende een seer aerdighe wijse van teyckenen en handelinghe metter Pen, daer hy dan eennighe sappige verfkens by voeght*» (Mander—Floerke II, 358). Hymans übersetzt richtig *sappige* mit *tons verdâtres*.

[2] Lange und Fuhse 115: «Ich hab ein Visirung mit halben Farben den Malern gemacht.»

[3] Z. B. Rehabeam, Ganz, Handz. H. Holbeins d. J., Berlin, I. (1911) Nr. 10.

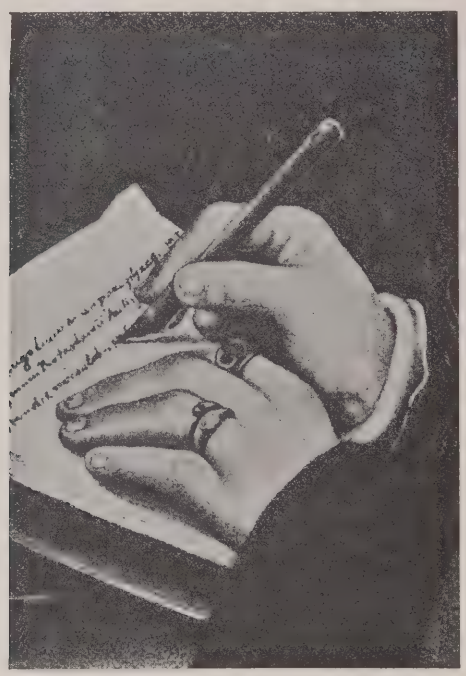
Ostade, besonders in seiner letzten Periode, oder Dusart hatte das bunte Lavieren von Federzeichnungen den Zweck, sie behufs leichteren Verkaufes bildmäßiger zu gestalten. So setzte auch W. v. d. Velde seine Marinen in Aquarelltöne.

Federn und Tinten.

Rohr- und Kielfeder.

Schilfrohr.

Das ursprünglichste Schreibinstrument für Tinte, das geschnittene Schilfrohr, die Rohrfeder (Calamus, Canna)[1], scheint in der für uns in Betracht kommenden zeichnerischen Verwendung nur vorübergehend und nur von einzelnen Künstlern Beachtung gefunden zu haben. Der Gänsekiel, nach Wattenbach seit dem 6. Jahrhundert literarisch nachweisbar[2], hatte schon frühzeitig wegen der Feinheit seiner Striche die Canna nicht nur in der Schreiberstube, sondern auch in der Werkstatt verdrängt. Wattenbach ist der Anschauung, daß erst die Humanisten sie wieder in Übung gebracht haben[3]. Damit würde der Umstand zusammenstimmen, daß Holbein d. J. in seinem Erasmusbilde dem Gelehrten eine Rohrfeder in die Hand gibt (Abb. 24). Auch dem Meister selbst war sie nicht fremd, der sie wiederholt in Glasrissen gebrauchte.



Rohrfederzeichner.

Abb. 24. Die Rohrfeder. Aus Holbeins Erasmusbildnis, Basel.

Erst zur Zeit, als man auf das Kraftvoll-Virtuose der Federzeichnung ausging, griff man wieder häufiger zur Rohrfeder. Luca Cambiasi, O. Fialetti und Boschini haben uns derartige Belege hinterlassen[4]. Ebenso fand sie in Holland Anwert. Hoogstraeten führt unter den Zeichenrequisiten ausdrücklich die «Schrijfpen« an, *wel uit een droog riet gesneden*[5]. Einen klaren Einblick in die Technik

[1] Plinius, hist. nat. l. 16, 36.

[2] Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter, 1871. Hier zitiert 3. Aufl., S. 227.

[3] Ibid. S. 224. — Ebenso der Hinweis bei Johann Mathesius, Sarepta oder Bergpostille, 1564, S. 146 a.

[4] Malvasia I, 313: *Boschini, Che in disegnare in quella forma grande del naturale con penne grosse e di canna.* — I, 312 *canne tagliate, per dar forza alle figure.*

[5] Hoogstraeten, Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678, S. 31.

selbst gewähren einzelne Studien Rembrandts, wo sie zur Unterstützung der Kielfeder die stärksten Konturen übernimmt und pointiert (Abb. 25)[1]. Um 1745 wird das «Schreib Rohr» in Deutschland zum Landschaftszeichnen, und zwar mit Bister und Tusche empfohlen[2].

Mathesius erwähnt um 1564 auch Federn aus Holunderstäbchen, «wie noch die Modisten oder Stulschreiber zu jhrer groben schrifft brauchen», und außerdem sogar Messingfedern («wie auch etliche jhre messing schreibfedern voller dinten mit sich führen»)[3]. Man muß hier an eine Art Füllfeder denken.

Kielfeder.

Als allgemein gehandhabtes Zeichenmittel darf wohl seit dem 12. Jahrhundert die animalische Feder, Penna, betrachtet werden. Früh begegnet sie uns in den Illustrationen heiliger Bücher, zahlreiche Abbildungen von Evangelisten in Miniaturen zeigen die langstielige Kielfeder mit und ohne Fahne. Cennini belehrt die Maler ausführlich über das Schneiden und Zurichten von Gansfedern (K. 14)[4]. Für feine Ausführungen verwendete man Auerhahn- und Rabenfedern[5]. Hoogstraeten

Abb. 25. Rembrandt. Rohr- und Kielfederzeichnung.

Arten.

[1] Aus «Teekeningen van Rembrandt», Sammlung Hofstede de Groot, Nr. 32. Titus am Aktseil als Modell zu einer Geißelung (1668). Ausschnitt.

[2] «Dabei gilt das Schilff-Rohr, womit die Bauernhütten gedeckt werden und das überall auf den Schiffs-Zimmerstätten zu bekommen, als besonders geeignet.» Anweisung zu der Mahler-Kunst, S. 216. — Über die derzeitige Verwendung des Schreibrohrs im Orient vgl. Gardthausen, Griech. Paläographie I: Das Buchwesen im Altertum und byzantinischen Mittelalter, II. Aufl. 1911, S. 192.

[3] Mathesius, Bergpostille, S. 146 a.

[4] «*Se ti bisogna sapere, come questa penna d'oca si tempera.*»

[5] Awerhanen Federn (Mathesius, Bergpostille, S. 146 a). — Excellency of the Pen and Pencil, London 1688, Chap. III, 11: Ravensquill. — Raben- und Entenfedern werden um 1635 in der Glas-

empfiehlt außer den Gansfedern (Ganzepenen) auch Schwanenfedern (Zwaneschacht)[1].

Schreibzeuge.

Schreiber und Maler trugen die Federn in einer Leder- oder Hornbüchse (Geschrîbzüg), die durch einen Deckel geschlossen werden konnte, gleichzeitig mit dem Horntintenfäßchen an ihrer linken Gürtelseite, wo Jahrhunderte vorher die Scholastici, Schreiber, selbst Kanzler ihre Schreibtäfelchen und Griffel als Gehänge (perpendiculum) vereinigt hatten[2]. In dem Augsburger Tafelbilde des alten Holbein: Bekehrung und Taufe Pauli, sieht man deutlich den ganzen ambulanten Zeichenapparat an dem Leibriemen des jungen Siegmund Holbein hängen (Abb. 26). Diese Garnituren begleiteten den Künstler, wenn er auf Reisen ging oder in freier Natur zeichnete, noch bis zu Rembrandts Zeiten (Abb. 158)[3]. In der Schreib- und Zeichenstube hatte man Tintenhörner (Kuhhornspitzen), welche in einem festen Ring hingen[4], oder auch Tintenstachel[5] zum Einbohren in die jeweilige Unterlage. Bei den Holländern, wie auf mehreren Selbstbildnissen Rembrandts ersichtlich, stand ein längliches Tintenfaß im Gebrauche (Rembrandts Selbstporträt von 1657, Dresden, oder seine Radierung, Abb. 75)[6], während die Schüler das angehängte Schreibzeug mit in die Werkstatt brachten.

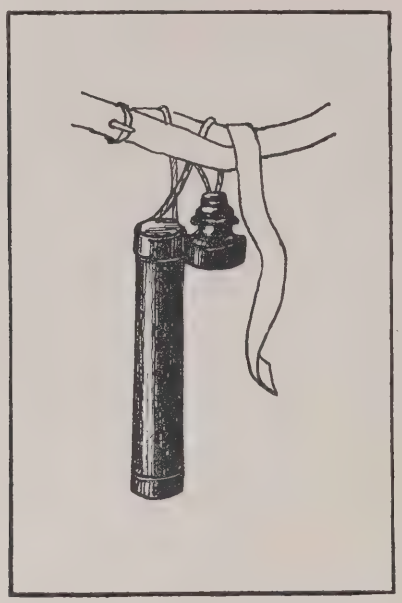


Abb. 26. Feder- und Tintenzeug. (Perpendiculum.)

Tinten.

1. Schreibtinte (Galläpfeltinte), Inchiostro.

Gallustinte.

Die frühesten italienischen Federzeichnungen, ob laviert oder nicht, erscheinen heute alle in hell- oder dunkelbrauner Farbe. Ob hier Tinte in der

malerei und im 18. und 19. Jahrhundert in der Miniatur- und Aquarelltechnik als besonders feine Behelfe verwendet. P. Lebrun, Brussels Ms. Kap. IV, 2 (Merrifield II, 793). — Constant-Viguier und Langlois-Longueville, Nouveau Manuel de Miniature, hier zitiert Ausg. Paris 1839, S. 177.

[1] Hoogstraeten, Inl., S. 31

[2] Wattenbach, S. 61 und 66.

[3] Abbildungen des Perpendiculums finden sich häufig bei Johannesdarstellungen, so bei Stephan Lochner, Nürnberg; Meister des Bartholomäus, München; oder bei S. Hieronymus: Ghirlandaio, Florenz Ognisanti. — Auch bei Quentin Massys, 1518, «Der Geldwechsler» (Louvre).

[4] Siehe das Pacher-Gemälde S. Gregor, München, Nr. 298.

[5] In Dürers Holzschnitt B. 148, der Kanne-Zeichner.

[6] Derlei Tintenfässer waren häufig von Blei, da man der Ansicht war, daß sich darin Tinte länger halte (Mathesius, Bergpostille, S. 149 a).

heutigen Wortbedeutung (Gallustinte) oder ursprünglich braune Farben wie Bister oder sonst ein Braun in Anwendung kamen, läßt sich durch das Auge allein nicht immer bestimmen. Cennini spricht bei dem Ausziehen der mit dem Metallstift entworfenen Studien zwar von Inchiostro: «*Togli una gocciola o due d'inchiostro*» (K. 31)[1]. Inchiostro konnte aber jede andere dunkle Farbe bedeuten. Baldinucci nennt auch Tusche und Druckerfarbe so (Voc. 75). Im allgemeinen aber müssen wir an Tinte denken. Tinte war immer zuhanden und ging gut aus Feder und Pinsel. Galt aber in frühesten Zeiten noch die Vorsicht, dieselbe zu verdünnen, so verschwand sie in dem Grade, als die Fertigkeit im Zeichnen und Entwerfen Fortschritte gemacht hatte und man bei der wachsenden Papiererzeugung sich wenig sorgte, falls etwas fehlging.

Vergilben.

Jede Gallustinte, wenn auch noch so dick aufgetragen, wurde im Laufe der Zeit braun, dunkler oder heller, und daher kommt es, daß uns heute alle seinerzeit mit schwarzer Tinte gezeichneten Entwürfe braun erscheinen[2]. Es hat etwas Befremdliches, wenn wir uns alle jene Lieblinge, wie z. B. Raffaels Studien zu seinen Florentiner Madonnen, in schwarz vorstellen sollen. Aber die Tatsache steht fest, daß der größte Teil der alten Federzeichnungen als mit schwarzer Tinte gezeichnet anzunehmen ist[3]. Bei vielen Blättern, deren Rückseite zur Beurteilung frei geblieben ist, erkennen wir an den durchfressenen Stellen die Wirkungen des Eisenoxydes (Rostes), der nur Tinte voraussetzt[4]. Am leichtesten macht sich der Gebrauch von Tinte in deutschen und niederländischen Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts kenntlich, oder auch in italienischen des 18. Jahrhunderts, wie z. B. von Canaletto, Guardi und Galli Bibiena, deren heute vergilbte Konturen von den schwarzen Tuschlavierungen braun abstechen[5]. Auf blauen Naturpapieren erscheint dieser braune Ton fast gelb, so daß derartige Zeichnungen durch Tuschen und Höhen direkt einen Vierfarbenakkord aufweisen.

Wer diese Tatsachen nicht zugeben wollte, braucht nur an der einen oder anderen minderwertigen Zeichnung dieser Art eine Tintenprobe zu versuchen[6].

---

[1] Auch Vasari berichtet: *inchiostro con un poco d'acqua fa una tinta dolce* (Vasari, Mil. I, 175).

[2] Das Verbleichen auch der besten Tinten kommt daher, daß die Gallussäure unter dem Einflusse der Luft den Oxydationsprozeß der Eisenmoleküle fördert, bis schließlich das Eisenoxyd gelb wirkt.

[3] Hofstede de Groot hat in ganz unabhängiger Weise auch für Rembrandt-Zeichnungen dieselbe Behauptung aufgestellt, nur geht er hier zu weit, wenn er sagt: «Was der eine heutzutage Bister, der andere Sepia nennt, ist vermutlich in den meisten Fällen nichts anderes als die gewöhnliche Tinte» (Handzeichnungen Rembrandts, S. XLII).

[4] Z. B. V. Carpaccio, Dresden (W 32). — Bei Baccio Bandinelli, Luca Cambiasi, Guercino besonders häufig. — «So zu viel Vitriol darunter, wird sie gar leichtlich das Papier, worauf man mahlet, durchfressen.» Gautier, op. cit. p. 25.

[5] Z. B. Dirck Vellert, Jörg Breu, die vielen Schweizer Scheibenrisse.

[6] Tintenprobe nach J. Wiesner in: Die mikroskopische Untersuchung des Papieres, 1887. Überfährt man mit einem gezogenen Glasstab, in Salzsäure getaucht, Linien, welche mit Galläpfeltinte geschrieben sind, so ändern dieselben ihre Farbe; früher schmutzig und mattbraun, sind sie nunmehr rostrot. Überfährt man die nun schon der Salzsäurewirkung ausgesetzten Striche mit einem zweiten Glasstäbchen, welches in eine Lösung von gelbem

Wir finden uns in diese Erkenntnis nicht ohne weiteres hinein, weil wir das ganze große Zeichnungsmaterial heute nur in der Umformung und Patina von Jahrhunderten zu sehen gewohnt sind, ungefähr so wie bei alten Gemälden, welche uns jetzt gewiß mit völlig anderen Farbenwirkungen und -werten gegenüberstehen als zur Zeit ihrer Entstehung.

2. Tusche.

Sinesische Dinte, Ostindische Tinte, Reißschwartz, Kienschwartz, Rauch- oder Teutsche Schwärtz — Inchiostro della China — L'encre de Chine — Oostindische Inkt.

Rußtinten.

Neben der Schreibtinte, die nach verschiedenen Rezepten angefertigt wurde, ihrer Substanz nach aber aus Galläpfeln und Eisenvitriol bestand[1], finden sich noch jene aus Lampen- oder Kerzenruß (schwarze Tinten, Tuschtinten) und aus Kaminruß gewonnenen Tinten (braune Tinten, Bister). Wir begegnen zunächst unzähligen Zeichnungen, welche wie mit verwässerter Tusche gezeichnet erscheinen und deren Nuancen bald ins Schwärzliche, bald ins Braunschwarze übergehen, deren Striche selbst innerhalb einer Zeichnung eine wechselnde Farbe aufweisen. Und wieder finden wir eine zweite Gruppe, welche direkt braune Linien, bald mehr, bald weniger saftig zeigen, den braun gewordenen Gallustinten oft aufs Haar gleichend, ohne aber deren sonstige Eigenschaften zu besitzen.

Lampenrußtinten.

Beide Arten von Tinten waren Rußtinten, welche man sich auf die kürzeste Weise selbst zubereitete. Die erstere, indem man feinen Kerzen- oder Lampenruß in eisernen, kupfernen oder irdenen Gefäßen auffing und dann mit Gummiwasser verrieb. Es ist dies wohl die Urform unserer heutigen Tusche, deren Name erst später in Gebrauch kam. Bei Jehan le Begue (1431) wird bereits diese schwarze Farbe unter zweierlei Namen angeführt: «*Fuscus est color niger ex carbone, vel ex fumo lampadis aut candele ardentis factus*» und: «*Fumus est color niger, si cum ab igne candele sepi vel cere, vel a lampadis lumine exit, colligatur*[2]».

Aus dem 16. Jahrhundert existieren ausführlichere Rezepte wie: «Behend in der not Dinten zu machen. Nymm eyn wachs liecht, zynd es an vnd halts vnder ein sauber becken, biß daß sich der Ruß daran henckt, geuß dann ein wenig warm gummiwasser darein vnnd temperiers durch einander so ists auch dinten» (Kunstbüchlein gerechten gründtlichen gebrauchs, 1535, fol. IX).

Das rasche Vertrocknen dieser flüssigen schwarzen Zeichenfarbe in den Behältern und die weniger geeignete Verwendung nach einer neuerlichen Auflösung mochte schon frühzeitig auch in Italien zur Erzeugung fester Stängelchen (Tusche) geführt haben, vielleicht in Nachahmung der aus China eingeführten Tuschfarben. Baldinucci führt schon 1681 ein Rezept zur Tuschbereitung

Tusche.

Blutlaugensalz (Ferrocyankalium) getaucht wurde, so werden dieselben augenblicklich blau gefärbt. Dies beweist, daß die Tinte eisenhältig war, also Eisenvitriol als Zusatz zur Gallussäure enthielt. Kohle- (Ruß-) hältige Tinten (Tuschtinten) werden weder durch Salzsäure noch durch ein anderes Reagens angegriffen.

[1] Wattenbach, op. cit. S. 238.

[2] Merrifield, op. cit. I, S. 26 und 27.

in fester Form an und nennt dieses Produkt Inchiostro della China. Es waren fingerlange, vierkantige Stangen, welche vor dem Gebrauch zum Schreiben oder Zeichnen auf dem Reibstein *(sopra una lastra di pietra)* mit Wasser angerieben wurden. Höchst einfach diene sie den Malern, indem dieselben den Pinsel in Wasser tauchen und damit von der Tusche die notwendige Farbe für Figuren und Landschaften nehmen[1].

Aus dem Büchlein L'Art de laver des Gautier[2], oder aus Le Pileurs Anweisung[3], oder aus Günthers Pastellmahlerey erfahren wir zwar die Zubereitung einheimischer Tusche, aber auch die Belehrung, daß die «nachgemachte Tusche» nicht der chinesischen gleichkomme, «ungeachtet sich viele Personen in Europa damit abgeben[4]». Sie ist «etwas locker, sandicht, schwarz [die echte bläulich] und unter dem Reiben abnehmend[5]». Der Ausdruck Chinesische Tinte für die feste Masse (Inchiostro della China) erhält sich auch in Frankreich: l'encre de Chine und gilt heute noch. In Deutschland finden wir ihn bis 1745 belegt: Sinesische Dinte, dann aber überwiegt die Benennung «schwartze Tusch»[6]. Zubereitung.

Nicht unerwähnt darf hier die Verwendung von Steinkreide bleiben, die, wie schon Jehan le Begue berichtet, zur Farbenbereitung diente: «*Lapis niger de ipso pingitur terendo ad liquidum*[7]». Das nach dieser Angabe von mir versuchte Verreiben weicher Naturkreide in einer Reibschale mit etwas Gummiwasser ergab tatsächlich eine schwarze, tuschähnliche Farbe, die leicht aus Feder und Pinsel floß. Im Gegensatz zur Tusche zeigt sie eine graue Nuance. Ohne Bindemittel haftet sie nur auf wenig geleimten und nicht satinierten Papieren. In ähnlicher Weise wurde auch Mineralkohle verwendet[8]. Steinkreide.

Merkwürdigerweise kommt in Italien alte Tuschtinte, welche doch von Miniaturschreibern so vielfach verwendet wurde, äußerst selten in künstlerischen Anwendung.

[1] Baldinucci, Voc. 75: «*Una qualità d'inchiostro, non liquido nè corrente ma solido; composto di nero di fumo, infuso con gomma, e risecco in panellini lunghi un dito in circa, ben formati in figura quadrangolare. A nostri Artefici serve mirabilmente per disegnare figure e paesetti, i quali appariscono tocchi d'acquerello: l'adoperano in questo modo. Intingono il pennello nell acqua, e poi con esso sfregano l'inchiostro più o meno, secondo che vogliono che il tocco o la macchia venga più chiara o più scura.*»

[2] Die Herstellung von schwarzer Tinte, «Rauch- oder Teutsche Schwärtz»: Man verbrennt Kolophonium, fängt den Ruß auf, verreibt ihn mit Gummiwasser und vermischt beides mit gebrannter Baumwolle. Oder man verbrennt Kirschkerne, wäscht sie und reibt sie mit Gummiwasser auf dem Marmorstein; «daraus macht man sich Stifte und hebt sie auf» (S. 23).

[3] «Eine Unze Lampenruß wird in wenig Wasser gekocht, dann $^1/_2$ Loth pulverisierter Indigo und $^1/_2$ Drachme Pfersichkern schwarz» beigemengt; ist die Mischung halbtrocken, kommt noch 1 Drachme Cichorienwurz, Saft eines Feigenblattes und ein wenig arabischer Gummi hinzu und aus diesem Teig formt man Täfelchen. 1781, S. 67.

[4] Günther, Praktische Anweisung zur Pastellmahlerey. Nürnberg und Leipzig 1792, S. 135.

[5] Anweisung zur Mahler-Kunst, 1745, S. 215.

[6] Ibid. S. 214 f.

[7] Merrifield I, 30. Die in der Fußnote 3 von Merrifield angegebene Übersetzung von Lapis niger mit: or graphite ist unrichtig. Ferner p. 31.

[8] Merrifield I, 32: «*color niger est etiam ex carbone molito*». — Ferner Mander Floerke: Smeekool. — Eastlake Ch. L., Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei, deutsche Übersetzung von J. Hesse, 1907, S. 260.

Entwürfen und Studien vor[1]. Um so häufiger dagegen bei den Deutschen im 15. und 16. Jahrhundert. Die Colmarer, Nürnberger, Augsburger, Regensburger und Schweizer geben ihr eine weit größere Wertschätzung wie dem Bister und der Gallustinte, und zwar meist in vollständiger Wirkung ihrer Schwärze. Die dunkelgrundierten Papiere machen dies wohl leicht erklärlich, aber selbst auf weißem Papier werden die satten schwarzen Linien zum Fertigzeichnen bevorzugt (Schongauer-Schule, Dürer, Holbein, Altdorfer, Wolf Huber, E. Schön, Niclas Manuel, Urs Graf u. a.). Nebenher wird in Entwürfen die Tusche auch in verdünntem Zustande benützt, so daß sie in einem bräunlichen Ton erscheint (Dürer). Schon der bei Rivius vorkommende Ausdruck: Reiß-schwartz bezeichnet die Funktion des Entwerfens[2]. Das im Laufe der Zeit vergilbende Papier verstärkt diese Wirkung; trotzdem ist eine derartige Tusche immer noch leicht von dunklem Bister zu unterscheiden, weil im ersteren Falle das Schwarz, im letzteren das Braun vorherrscht.

3. Bister.

Ofen- oder Kihn-Russ — Caligo, Fuligo, Caligine, Fuligine — Schornsteenroet, Roet.

Bister.

Die bereits erwähnte zweite große Gruppe der Rußtinten (Bistertinten) unterscheidet sich durch die braune Farbe und durch ihre Gewinnung aus Kamin- und Rauchfangbelag (Abb. 51). Jehan le Begues Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum (1431) gibt uns wohl den frühesten Hinweis auf diese braune Farbe (Caligo), die durch Jahrhunderte zur Bereitung der braunen Tinte diente und die wir heute Bister nennen: *Caligo est color, videlicet materia illa crocea obscura, quam fumus ignis generat sub caminatis, sub quibus continue fit ignis decoquendo fercula*[3]. Eine zweite Bezeichnung, welche er aber mit Caligo identifiziert, ist Fuligo (Rauch), von der er ungefähr dasselbe sagt, welche jedoch zu seinen Lebzeiten eine feine Unterscheidung und gleichzeitig auch den schwarzen Ruß bedeuten mochte[4]. Beide Benennungen für Bister finden sich noch im 16. und 17. Jahrhundert in Italien belegt: *la caligine* bei Lomazzo und *fuligine (filiggine)* bei Baldinucci[5]. Auch die Holländer bezeichneten mit den Ausdrücken *met Roet* (Ruß) oder *Schornsteenroet* die gleiche Herkunft des Materiales[6]. In Deutschland gilt noch um 1756 Ofen- oder Kihn-Ruß[7].

Früheste Erwähnungen.

---

[1] In Aktzeichnungen von Passarotti (A., Inv. Nr. 300) und Baccio Bandinelli.

[2] Vitruvius-Teutsch mit Ergänzungen des Walther Rivius, Nürnberg 1548, 235b. An derselben Stelle wird er auch Kienschwartz genannt: «so zum mahlen und reissen gebraucht».

[3] Merrifield I, 24.

[4] Ibidem I, 27: *Fuligo est color niger vel quasi niger ad croceum tendens, et veniens a camino ignis, aliter dicta caligo, et est etiam fumus candele et lampadis nigerrimus recollectus ad scutellam vel aliud vas ferreum, vel cuprum, vel terreum.*

[5] Lomazzo, Giov. Paolo, Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura, Milano 1585, S. 192: *la caligine che molto si usa per lavorare sopra le carte* — und Baldinucci Voc. 61: *fuligine (filiggine) quella materia nera che lascia il fumo su ne'cammini.*

[6] Hoogstraeten, Inleyding, p. 31.

[7] Anweisung zur Mahlerkunst, S. 293. — Ebenso A. Böhm, «Gründliche Anleitung zur Kriegs-Baukunst» (Leipzig und Frankfurt 1776, S. 459): Braun aus Ofenruß, als Ersatz für Safran, in Gläsern flüssig aufbewahrt.

Dagegen ist der heutige Terminus Bister für jene Zeiten noch völlig unbekannt. Derselbe taucht erst im 16. Jahrhundert in Frankreich auf und wird dann nach und nach Gemeingut[1]. Im 18. Jahrhundert findet er sich in Katalogen und Manuels reichlich belegt. 1708 wird unter den gewöhnlichen Lavierungsfarben, wie Encre de la Chine, Indigo auch Bistre aufgezählt[2], und noch 1839 empfiehlt man ihn in der Miniaturmalerei wegen seiner transparenten Wirkung und Kraft für die Karnation der Männer und alter Leute[3]. Ausdrücke wie *ombré avec du bistre* oder *il est au bistre sur papier blanc, lavé au bistre* begegnen wir noch im zehnten Jahre der Republik (J. G. Wille, Mémoires I, 125; Abrégé IV, 432).

Mitunter wurde der Name Bister mit Unrecht auch auf andere braune Farbstoffe übertragen. So bezeichnete man einen Absud von Tabak gleichfalls als Bister, der vor dem echten sogar Vorteile besitzen sollte (Watelet, Dict. I, 251)[4].

Eigene Versuche.

Alle genannten Quellen weisen auf den Kamin hin, wo der Farbstoff in reicher Fülle aufgespeichert hängt und klebt. Der erste Versuch, den ich mit einem Stück Rauchfangpech — so lautet der volkstümliche Ausdruck — anstellte, war von Erfolg begleitet. Der Vorsicht halber war derselbe einem Kamin entnommen, durch den erwiesenermaßen nur Holzrauch führte. Mit Wasser vermischt, löste sich diese dunkelbraune, pechartige und fettglänzende Masse sehr leicht, hinterließ einen unlöslichen sandartigen Satz, der durch Filtrieren beseitigt wurde. Ein Stück von der Größe eines Hühnereies ergab wohl einen halben Liter brauner Zeichentinte, die nicht einmal eines Gummizusatzes bedurfte. Läßt man die gereinigte Flüssigkeit verdunsten oder einkochen, so wird das Braun intensiver und dunkler. Auch völlig getrocknet ergibt der Bister eine Farbe, die sich wegen ihrer leichten Lösbarkeit allezeit verwenden läßt.

Erst nach diesen Erfahrungen kam mir das bereits genannte Büchlein «Anweisung zu der Mahler-Kunst» in die Hand, das ungefähr denselben Vorgang vorschreibt. «Der Ofen- oder Kihn-Ruß, welcher aus dem Schornstein kommt, ist eine sehr nützliche Farbe in der Illuminierkunst. Von demselben soll man den fettesten und bräunesten nehmen, und mit reinem Wasser ein wenig aufsieden, und sachte durch ein Tüchlein seigen» (S. 293).

Die heute im Handel vorkommende, mit dem Namen Bister belegte Aquarellfarbe wird nach Lemoine und Manoir aus dem Ruße der Rotbuche hergestellt[5].

---

[1] Dictionnaire général v. Hatzfeld und Darmsteter: *Bistre, Etym. origine inconnue, XVI^e siècle. Noire de flambe (!) ou bistre (bei J. le Maire). Couleur d'un brun jaunâtre, qu'on obtient avec de la suie cuite et détrempée et dont on se sert pour peindre au lavis.* Und ferner: Watelet, Dictionnaire des Arts I, 251: *Le Bistre est une couleur brune et roussâtre qu'on tire le plus ordinairement de la suie (Ruß) et qu'on emploie dans la Peinture à l'eau et pour dessiner et laver.* — Ebenso D'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux Peintres. Paris 1762, Tom. I, p. XXXV.

[2] «*Bistre est une Couleur faite avec de la suije de cheminée e qui sert en Mignature.*» Traité de la Peinture en Miniature, 1708, S. 21, 115, 223.

[3] Constant-Viguier op. cit. p. 41. — Siehe auch Du Fresnoy, L'Art de Peinture, hier zitiert 5. Aufl., Paris 1783, p. 318.

[4] Tabakabsud noch heute in Gebrauch.

[5] Man pulverisiert und siebt den Ruß, wäscht ihn zuerst mit kaltem, dann mit warmem Wasser, um alle Salze zu entfernen. Das so erhaltene Pulver wird schließlich mit etwas

Farbe und Eigenschaften.

Die Farbe des Bisters ist variierend, vom safrangelben Lichtbraun bis zum dunklen Schwarzbraun, je nach der Rauchbildung, die wieder von dem Holzmaterial abhängt, und je nach dem Alter der Kaminresiduen, ob es obere oder untere Schichten sind. Selbst bei Auflösung eines einzigen Pechknollens kann man verschiedene Schattierungen erzielen, wenn man nur die oberen Partien flüssig macht (mehr lichtbraun) oder die innere, ganz Kohle gewordene Masse mitnimmt (mehr schwarzbraun). Um Bister einen wärmeren Ton zu geben, wurde in der Rembrandt-Schule Rötel beigemischt. P. Lastmann bricht auf diese Weise schon um 1603 das Bisterbraun.

Kräftige Federzüge, noch mehr saftige Pinselstriche dringen derart in das Papier, daß die Spuren davon auf der Rückseite sichtbar sind, ohne jedoch die Papierfaser irgendwie anzugreifen (im Gegensatz zur Gallustinte). Auch Sonnenlicht bewirkt kaum eine Änderung, wohl aber Nässe, welche die Linien auflöst und verwässert. Ich glaube mit Recht allen zeichnenden Künstlern dieses gute und billige Zeichenmittel, welches über hundert Jahre aus den Ateliers verschwunden, aufs neue empfehlen zu können. Die Effekte desselben liegen uns in alten Handzeichnungen wie z. B. in jenen N. Poussins, Rembrandts deutlich vor Augen, besonders wenn er mit dem Pinsel breit und saftig aufgestrichen oder durch verschiedene Stärkegrade zur Vollwirkung gebracht wird.

Anwendung.

Die Anwendung des Bisters als Farbe und Tinte begegnet uns schon in italienischen Buchillustrationen des 14. Jahrhunderts, bald in dem Kontur, bald in der feinen Pinselschattierung des Hintergrundes, der Felsen und Berge, des Bodens und brauner Gewänder. Aller Wahrscheinlichkeit nach muß er in den Klosterwerkstätten schon Jahrhunderte früher als bekannt vorausgesetzt werden. So wie heute noch in rußigen Bauernküchen mit offenem Herd der Bister an Gewölben und Wänden hängt, so mag es auch in mittelalterlichen Klosterküchen der Fall gewesen sein. Den Malern war er, wenn es sich nicht gerade um Kraft und Tiefe handelte, ob seiner Beständigkeit gewiß willkommener als Tinte. Federzeichner wechseln gerne mit beiden und die Zufallsbequemlichkeit mag hier manche Rolle gespielt haben. Aus Raffaels florentinischen Skizzenbuchblättern erkennen wir den Gebrauch von Tinte (Albertina, Madonna im Büchlein lesend, Nr. 205)[1] neben Bister (Albertina, der Anbetende, Vorderseite, Nr. 250).

Bister-Lavierung.

Am meisten diente er der breiten Lavierung (*«questa serve ai nostri Artefici, per macchiar disegni d'acquarello»*)[2]. Schwarze Tinte wirkte hier roh und gewaltsam und durch das ihr anhaftende momentane Nachdunkeln oder spätere Bleichen war jede beabsichtigte Wirkung in Frage gestellt. Die schönsten Bisterzeichnungen verdanken wir Rembrandt. Zeichnete er auch mit Tinte, die sich später in ein ähnliches Braun verfärbte, so fallen seine Bisterblätter mit Pinsel oder dicker Feder doch leicht durch das prachtvoll satte

Rembrandt.

Gummiwasser versetzt, in Formen gegossen und dann getrocknet. (R. Lemoine und Ch. du Manoir, Les matières premières empl. en Peinture, Rouen 1893, p. 225.) — In der Regel wird er heute vermischt mit anderen Farbstoffen erzeugt. Vgl. Fr. Linke, Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik. Esslingen 1908.

[1] Mit zerfressenen Stellen in den Augen.

[2] Baldinucci, Voc. 61.

Braun auf, durch das Feingrießige in der Fläche, besonders in den Schatten und dicken Strichen, und durch das unversehrte Papier. Am besten macht man seine Beobachtungen in jenen Rembrandtschen Zeichnungen oder auch in jenen seiner Schüler, wo neben den Bisterlavierungen auch der breite Tuschpinsel arbeitete. Diese Blätter mögen für den jungen Kunsthistoriker einen sicheren Ausgangspunkt bilden. Beide Lavierungen nebeneinander setzen für das Braun immer Bister voraus, weil Tusche neben schwarzer Tinte in diesem Falle weder Sinn noch Zweck gehabt hätte.

4. Sepia (Seppia).

Sepia.

Wiewohl Sepia infolge ihres späten Eintretens in die Reihe der Zeichenmittel für die Federzeichnung die allergeringste Rolle spielte, so erfreute sich ihr Name in Beschreibungen und Katalogen — irrtümlicherweise — für jede Art brauner Farbe einer außergewöhnlichen Beliebtheit. Mit der größten Harmlosigkeit ließ man Pisanello, Raffael, Leonardo und Rembrandt damit hantieren[1].

Plinius erwähnt zwar den schwarzer Tinte ähnlichen Saft der Sepia (Tintenfisch; hist. nat. VIIII 45, 29) und lateinische Schriftsteller wie Persius (III, 13) oder Ausonius (epist. 7) notieren eine gelegentliche Verwendung beim Schreiben[2], aber es scheint, daß man von Anbeginn aller Zeichenkunst keinen Gebrauch davon gemacht habe. Cennini, Baldinucci, alte Vokabularien oder das Vocabulario della Crusca geben keinerlei Andeutung. Der Grund hiezu lag in der Natur des rasch vertrocknenden, daher schwer im flüssigen Zustand aufzubewahrenden Stoffes. Eignete er sich auch, frisch aus dem Tintenbeutel gepreßt und verdünnt, zum Schreiben, so blieb der Strich blaß und kraftlos. Etwaige satte oder dunklere Stellen, wenn substantiell dicker aufgetragen, pulverten wieder ab[3].

Versuche.

Eine richtige Ausnützung der Sepia ergab nur die eingetrocknete, stark glänzende Masse. In Wasser und Weingeist schwer löslich, kann sie nur durch sorgfältiges Zerreiben in einer Apothekerschale mit Wasser wieder gebrauchsfähig gemacht werden, wobei sich ein Zusatz von Gummi empfiehlt, um das Abpulvern zu verhindern (Abb. 51). Die mit einer solchen Flüssigkeit angestellten Schreib- und Lavierungsversuche ergaben einen tuschähnlichen Ton, der gut haftete, in das Papier drang und beim Trockenwerden ins Bräunliche ging[4].

Was wir heute als Sepiafarbe bezeichnen, soll nach Hebenstreit (Encyklopädie der Ästhetik) eine Erfindung des Professors Jac. Crescent. Seydelmann

[1] Wenn es z. B. in einer Beschreibung einer Claude Gellée-Zeichnung (Oxford Draw. III, 35) heißt: mit Sepia, so spricht schon das Zeitlich-Unmögliche dagegen. Alte Kataloge lassen bei braunen Federzeichnungen die größte Willkür gelten. Wir lesen z. B. in einem Zug: Vinckeboons, Feder, Bister; De Vlieger, Kreide, Sepia. Besonders häufig gelten Rembrandts Skizzen als Sepiazeichnungen.

[2] Wattenbach, S. 233 und 235.

[3] «*Queritur, nigra quod infusâ vanescat sepia lymphâ*» (Persius Satir. III, 13).

[4] Sämtliche hier angegebenen Beobachtungen beruhen auf eigenen Versuchen, welche mit dem frischen Safte einer von Dr. Karl v. Frisch aus der Stazione zoologica in Neapel freundlichst besorgten Sepia angestellt wurden.

Seydelmanns Erfindung.

aus Dresden (1750—1829) sein; er fügt aber dieser auch für ihn unsicheren Nachricht folgendes hinzu: «Wir müssen hier wohl sagen, er habe eine Mischung in Verwendung gebracht, indem er durch Versuche während seines Aufenthaltes in Rom 1778 den braunen Saft der Sepia mit Bister verband, eine Zeichenart, die sich besonders zur Darstellung von Landschaften und düsteren Naturszenen eignete[1]». Dies bestätigt auch Wilhelm von Kügelgen, der Seidelmann (sic!) persönlich als einen Freund und Besucher seines Vaterhauses kannte und ihn direkt den bekannten Sepiazeichner und Erfinder dieser Manier nennt[2]. Und ebenso sicher ist es, daß vor dieser Zeit in den im 18. Jahrhundert vorkommenden Farbenverzeichnissen Sepia nicht genannt wird[3]. Noch in dem 1791 gedruckten Artikel der Encyclopédie méthodique über ‚Lavis' werden als Lavierungsfarben nur Bister und Tusche genannt[4].

Welcher Art Seydelmanns Mischung war, ist bis heute nicht bekannt geworden. Ob etwa eine chemische Verarbeitung mittels Ätzkalilauge, wie sie seit dem vorigen Jahrhundert und noch heute in Italien stattfindet, oder mit Bister, wie Hebenstreit berichtet, oder mit anderen Farbmitteln, können wir nicht sagen. Seydelmanns fein ausgeführte Pinselzeichnungen nach alten Meistern, die sich seinerzeit großer Nachfrage erfreuten und bis zu 25 Dukaten per Stück bezahlt wurden, weisen ein warmes, kräftig leuchtendes Gelbbraun auf, welches mehr an Bisterfarbe als an den Sepiaton erinnert.

Nachahmer.

Daß man die mit so viel Beifall aufgenommene Sepiatechnik nachzuahmen und damit auch die Zusammensetzung zu ergründen suchte, lehrt uns eine Stelle aus Goethes Italienischer Reise, darin er seine eigenen Versuche mit Sepiasaft in Venedig erwähnt[5]. Tatsächlich traten auch bald eine Menge Nachahmer mit Imperialfolio großen Landschaften auf. Man nannte das Verfahren Sepiamanier, Du Lavis à la Sepia oder kurz Sepia[6]. Eine Erweiterung dieser

---

[1] Encyklopädie der Ästhetik, Wien 1843, p. 709. — Mit Rücksicht auf die geringe und wenig bekannte Literatur über Sepia führe ich aus der Abhandlung Langlois de Longueville über Sepia folgende ausführliche Beschreibung der Zubereitung an: «Um die in der Blase enthaltene Farbe zuzubereiten, öffnet man eine große Anzahl dieser Blasen und tut die trockene Farbe (die Blasen wurden sofort nach der Gewinnung getrocknet und so in den Handel gebracht) in ein glasiertes Gefäß mit reinem kochenden Wasser. Man läßt die Farbe recht auflösen, rührt sie öfter um und stellt sie dann beiseite. Man schlemmt die Lösung zu vier verschiedenen Malen und der übrigbleibende Bodensatz dient zu den feinen Farbtäfelchen. Der Überfluß wird als Farbe zweiter Qualität gebraucht. Wenn der Bodensatz in den verschiedenen Gefäßen trocken ist, so reibt man jeden besonders auf einem Porphyr, indem man arabischen Gummi und etwas Candiszucker hinzugibt, und bringt die Farbe mit einem Elfenbein- oder Hornmesser in die Formen, um Täfelchen daraus zu machen. Einige Fabrikanten mischen Bister oder Casseler Erde oder Krapplack hinein. Die reinste ist aber die beste.» (Du lavis à la Sépia in Constant-Viguier, op. cit. p. 305.) Später erst entwickelte sich die Gewinnung mit Ätzkalilauge.

[2] Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes, Berlin 1883, 11. Aufl., S. 115.

[3] Gautier, op. cit., S. 32, 34, kennt als braune Farbe nur Umbra.

[4] Encycl. méth. Beaux-arts, Paris 1788—1791, II, 673.

[5] Goethe, Italienische Reise 1786: «Ich möchte von der Feuchtigkeit des Tintenfisches, die hier so häufig wegfließt, etwas eintrocknen.»

[6] Zunächst Apollonia Seydelmann (Köpfe aus der Sixtina), A. F. Oeser, Ph. Hackert, aus der Umgebung Neapels 1782, Biermann, Landschaften, Janscha,

Technik fand durch zarte Kolorierung der Figuren oder wenigstens der Gesichter und Hände statt (Hans Veit, Schnorr von Carolsfeld, Schaufuß).

Im Beginne des 19. Jahrhunderts ist die Sepialavierung ein Modezeichnen geworden, auf welches sich besonders schwache Künstler und die große Schar der Liebhaber warfen. «Fleißig in Sepie» lobten die beschreibenden Kataloge. Man wählte sich verschiedenfarbige Papiere und hatte seine Freude an selbstgefundenen Effekten. Zu dieser Zeit war die Fabrikation der Sepiafarbe in Form von vierkantigen Klötzchen bereits allgemein verbreitet; und da die Blasen der Tintenfische nicht mehr den Bedarf deckten, mischte man außer Bister sehr viel Casseler Erde oder Krapplack bei. Und wie man es mit der Mischung nicht genau nahm, so bezeichnete man auch alle in Braun, selbst in Tusche oder Neutraltinte[1] ausgeführten Landschaften als Sepiamanier.

5. Andere braune und farbige Tinten.

Neben Tinte, Bister und Sepia wurden noch andere braune Farben wie Umbra, gebrannte grüne Erde, dunkler Ocker u. a. m. verwendet. Schon die verschiedenen, oft merkwürdigen Nuancen, entweder ins Rötliche oder Lichtgelbliche schlagend, verraten die Benützung solcher Farbstoffe. Vermischungen verschiedener bräunlicher Farben mit Gelb oder Rot spielen überhaupt eine große Rolle. Hoogstraeten empfiehlt in seiner Inleyding, sogar Tinte mit Rötel oder Bister zu versetzen, um einen wärmeren Ton zu erzielen[2]. Zufälligkeiten, persönlicher Geschmack, die jeweilige Ökonomie der Werkstatt mögen oft eine Rolle gespielt haben, die herauszufinden wir nicht mehr in der Lage sind. Umbra, Ocker.

Im 16. und 17. Jahrhundert begegnen uns bei deutschen Künstlern ab und zu in Entwürfen, häufiger in dekorativen Zeichnungen wie Wandarchitekturen, Wappenzeichnungen, Exlibris, Stammbuchillustrationen etc. buntfarbige Tinten, wie violette, rote (Zinnober oder Rötel), blaue (Indigo, bleu d'Inde), grüne und gelbe, entweder in einfacher Anwendung oder in bunter Abwechslung. So bevorzugt Dürer blaue oder violette Tinten (L. 182, 32); nur im Gebetbuche Kaiser Maximilians treten gleich mehrere Farben nebeneinander auf: Grün, Violett, Rot. Sein Entwurf zu dem Allerheiligenbilde zeigt braune Architekturen und eine in Blau skizzierte Darstellung des Bildes (L. 334). Buntfarbige Tinten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts steigerte sich der Brauch. Ein fröhlicher Federzeichner dieser Art war Virgil Solis, welcher in einer Komposition gleich 3—4 anwandte. (Beispiele vom Jahre 1560 und 1562 in Berlin und Nürnberg.) Ebenso sein Nachahmer, der Monogrammist A. M. vom Jahre 1561—1562 (Erlangen 8 Blatt).

Nachtigall, Aug. Nahl, römische Landschaft, W. F. Gmelin, italienische Ansichten von 1787 und 1788, K. D. Friedrich, Samuel Stamm (Dresden); von Franzosen: Chaise.

[1] Neutraltinte wurde aus Berlinerblau, Krapplack und chinesischer Tusche zusammengemischt; die drei Grundfarben Blau, Karminrot und Schwarz ergaben einen warmen grauvioletten Ton.

[2] Hoogstraeten, op. cit. p. 31: «*met inkt, die een weinich met gestooten of geschrapt root krijt, of schoornsteenroet gebrooken is*».

* * *

Metallstiftzeichnungen.

Die zeichentechnische Anwendung der Metallstifte ist heute wie so manche alte Kunsttradition zu einer Art Geheimnis geworden. Jahrhunderte hindurch treue Werkstattbehelfe, von erster Künstlerhand zum Ruhme geführt, erlosch ihre Betätigung in dem Momente, als bequemere Zeichenmittel auftauchten. Wir waren, ob Theoretiker oder Praktiker, kaum über das Notwendigste dieser in volle Vergessenheit geratenen vornehmen Technik unterrichtet[1]. Fachlexika und Kunstbücher gaben nur dürftige Auskunft und die alten, Aufschluß gewährenden Quellen blieben gerade jenen verschlossen, welche berufen waren, diese interessante Zeichenweise wieder einzuführen.

Das Wort Stile, Metallstift, erfährt erst durch die Hinzufügung von d'argento, di piombo, d'ottone usw. seine nähere Bestimmung und es ist daher nicht ausgemacht, daß es gerade das gebräuchlichste Instrument, den Silberstift, zu bezeichnen habe. Wenn Boccaccio im Decamerone (6. Giorno, Nov. 5) von Giotto begeistert spricht, daß es keine Sache in der Natur gab, die er nicht mit Stift *(con lo stile)*, Feder oder Pinsel nachgezeichnet hätte, so wäre es schwer, hier die richtige Deutung zu finden. Indes ergibt bisweilen der Zweck eine Klarstellung; so berichtet Armenino, daß das Zeichnen auf der grundierten Leinwand außer mit Kohle oder Lapis auch mit dem Stile, d. i. hier mit dem Bleigriffel, geschah[2]. Zwischen Silberstift und Bleigriffel läuft die Bedeutung hin und her, wenngleich einzelne Originalzeichnungen, alte Exemplare oder alte Berichte den deutlichen Beweis ergeben, daß auch Gold, Messing und Kupfer in Verwendung standen.

Bleigriffel (Piombino).

Con istil di piombo[3], con lo stile del piombo[4], piombo[5] — Plomo sutil — Bley, Bleystefft — Potloot — Mine de plomb, Stile de plomb oder kurz Plomb[6] — Leadpencel.

Griffel von Metall waren schon den Römern bekannt. Es lag in der Natur der Sache, daß man zum Zwecke größerer Haltbarkeit oder aus Neigung zum

---

[1] Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Malerei, 3. Folge, Quellen und Technik, München 1897, S. 99, 197. — Lippmann, Text zu den Berliner Handzeichnungen. — Rosenberg, Einleitung zu dem Skizzenbuch des H. Baldung, 1882.

[2] Armenino, p. 133.

[3] Cennini, K. 11.

[4] Cennini, K. 12.

[5] Armenino, p. 102.

[6] Ms. Mayerne (Berger, Beitr., 4. F., S. 154, 177).

Abb. 27. Raffael, Madonna. Bleigriffelentwurf für Feder. Albertina.

Luxus neben Holz, Elfenbein, Bein auch Metalle wie Silber, Gold, Bronze verwendete (Abb. 33). Wiewohl man dieselben nur für Wachstafeln gebrauchte, so wurde man gewiß früh zu der Beobachtung geführt, daß sie sich auf rauhen Unterlagen sichtbar abreiben (*Alia multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis ejus, ex quibus proficere dicuntur artifices*, Plinius, l. 35, 10).

Stilus plumbeus.

Vermittelnd mochte das Blei gewirkt haben, welches auch ohne besondere Vorbereitung fast auf jeder Fläche Schreibspuren hinterläßt. Als bequemes Liniermittel auf Pergament stand es bereits zu Catulls Zeiten im Gebrauche und mochte auch noch andere provisorische Schreibdienste geleistet haben[1]. Dies weiche, leicht zugängliche Material von der Qualität des Fensterbleies[2], dessen Striche sich mit Brotkrumen wieder entfernen ließen, scheint ohne Unterbrechung von den Klöstern übernommen worden zu sein, denn wir finden es hier in Schreib- und Malstuben, beim Unterricht und in der Wirtschaft früh nachgewiesen. Unvollendete und vollendete Miniaturen lassen noch Bleigriffelspuren erkennen[3], die Randglossen in den Codices werden damit vorgeschrieben, um sie nachher mit Tinte auszuziehen[4]. Die Hörer der Pariser Universität halten nach dem Berichte des Engländers Daniel von Merlai Bleigriffel in den Händen, *stylos plumbeos*, mit denen sie *asteriscos et obelos* in ihre Bücher zeichnen[5]. Klosterknaben, Kellermeister, Haushofmeister hatten ihre kleinen Holztäfelchen, die zum Schreiben mit Bleigriffel eingerichtet waren. Diese *albae tabulae pergamenae*, die in einem der nächsten Kapitel des nähern besprochen werden sollen, wurden zum bleibenden Ersatz der alten Wachstafeln. Man hing sie an die Wand oder trug sie an einem Gehänge mit sich herum. Wiewohl beide, Bleystefft und Täfelchen, zum allgemeinen und notwendigsten Schreibrequisit geworden, so datieren unsere Quellen für den Klostergebrauch doch erst aus ziemlich später Zeit; kaum daß wir erfahren, daß 1501 ein P. Kellermeister solche «weyße schreibtäfel» für 8 Kreuzer kaufte[6]. Mathesius, der die Verwendung derselben allerdings nur nach der Überlieferung kannte, aber sich im allgemeinen sehr informiert zeigt, unterscheidet Bleigriffeltäfelchen und Silberstifttäfelchen. Die ersteren waren mit gefirnißtem Pergament, die letzteren mit einer weißen Grundierung überzogen[7].

Schreibtäfelchen.

Das Täfelchenzeichnen.

Dafür begegnen sie uns in der Kunst um so häufiger und weit früher, immer im Zusammenhange mit der Schulung der Lehrknaben. Das Formenzeichnen

---

[1] *plumbeo derigere* = linieren (Chartae regiae). *Rubra membrane derecta plumbo et pumice omnia aequata*, Catull. 22, 7 sequ. — Wattenbach, 216.

[2] Ms. Mayerne (Berger, Beitr., 4. F., S. 177).

[3] Die Vorzeichnungen sind besonders in den Randornamenten zu erkennen, wo die ausziehende Feder sich nicht immer an die Entwurfslinien hielt, sondern dieselbe gewissermaßen korrigierte.

[4] Wattenbach, op. cit. 232.

[5] Ibidem.

[6] Rockinger, Zum baierischen Schriftwesen im Mittelalter (Abh. d. k. bayr. Akad. d. Wissensch. III, Kl. XII, 1 und 2; Archival. Zeitschr. I, S. 246—275 und IV, S. 293—305, Schreibstoffe und Tinte). — Wattenbach, 94.

[7] Mathesius, Bergpostille, S. 145a (wie man hernach mit silbern stefften auff die hültzern weyssen plancketen oder tefelein, oder mit bleyenen auff die gefirnisten pergamenenen . . . zu schreiben pfleget). — Ferner Ms. Mayerne, S. 155 f.

dieser unkundigen Jungen mit der Feder auf Pergament wäre zu kostspielig gewesen, da half der Bleigriffel aus. Cennini widmet in seinem Traktat ein ganzes Kapitel dem Täfelchenzeichnen, das für seine Zeit den Anfang des Malunterrichtes bildete (K. 5). Ebenso schreibt ein Kodex in Montpellier dem angehenden Maler vor, daß er *in tabula lignea incretata cum grafio eraminis* (aeraminis = Kupfer) zu zeichnen beginne[1]. Daß Meister der gotischen und folgenden Periode mit dem Bleigriffel auf Pergament und Papier arbeiteten, d. h. vorzeichneten, bevor sie mit Feder und Pinsel alles ausfertigten, sehen wir an Spuren neben den Federzügen fertiger Zeichnungen oder in steckengebliebenen Entwürfen (Abb. 27)[2]. Von Pacheco (1649) wird er besonders für die Pergamentmalerei empfohlen[3].

Entwerfen mit Bleigriffel.

In der Glasmalerei.

Der Bleigriffel hat auch kunstgewerblichen Aufgaben zu dienen, so in der Glasmalerei beim Entwerfen auf gekreideten Vorlagebrettern. Theophilus berichtet in seinem Traktat aus dem 12. Jahrhundert in dem Kapitel über Herstellung farbiger Glasfenster, daß man mit Blei oder Zinn auf den mit weißer Kreide grundierten fenstergroßen Holztafeln zuerst die Bilder entwerfen und sie dann mit roter oder schwarzer Farbe ausziehen müsse[4]. Es ist daher von größter Wahrscheinlichkeit, daß auch die Kompositionen für Tafelbilder in gleicher Weise mit Bleigriffel vorgezeichnet wurden. Kohle und Kreide waren des Abfärbens halber für die reinliche Temperamalerei weniger geeignet.

Zinngriffel.

Bei Theophilus begegnen wir, meines Wissens zum ersten Male, der Erwähnung von Zinn neben dem Blei. Zinn, härter als Blei, reibt sich nicht so leicht zu scharfen Kanten ab, die auf der Unterlage kratzen und reißen, hinterläßt aber beim Zeichnen weniger schwarze Spuren als Blei. Man kam deshalb in richtiger Erkenntnis dieser Eigenschaften bald auf eine Legierung beider Metalle, um einen brauchbaren Griffel zu erzielen. Cennini kennt bereits diese Verbesserung und berichtet auch das Mischungsverhältnis: «Noch kannst du mit einem Bleigriffel zeichnen, einem Griffel, der aus zwei Teilen Blei und einem Teil wohlgehämmerten Zinnes besteht[5]». Die von mir nach diesem Verhältnis angefertigten Griffel und die damit auf verschiedenen grundierten und ungrundierten Papieren angestellten Versuche haben ergeben, daß die Legierung in bezug auf Glätte und Gleichmäßigkeit des Striches sowohl das Blei als das Zinn übertrifft (Abb. 51). Wir müssen wohl annehmen, daß dieser legierte Bleigriffel, den wir der Kürze halber von nun an nur Bleigriffel nennen wollen, seit jener Zeit bei Künstlern und Handwerkern das beliebteste Requisit zunächst für das Zeichnen auf Pergament

Der legierte Bleigriffel.

---

[1] Catal. des Départ. I, 741. — Wattenbach, 232, Anmerkung 1. — Baldinucci, Voc. 158. —
[2] A. P. 495.

[3] Pacheco, Franc., L'Arte de la Pintura, 1649, S. 357: *El debuxar o será con carbon, lapiz o pluma, pero mejor será con un plomo sutil.*

[4] Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium, Bd. I, Lib. II, K. XVII: *pertrahe imagines, quot volueris in primis plumbo vel stagno, sicque rubeo colore sive nigro . . .* (Quellenschriften f. Kunstgesch. VII).

[5] Cennini, K. 11. Die Benennung: *Stile di piombo* oder *del piombo* wurde dabei nicht geändert.

bildete. Eine andere Legierung: Blei mit Wismut[1] wird im Mayerne Ms. um 1620 überliefert.

Auf ungrundierten Papieren.

Als sich der Gebrauch des Papieres in Italien einbürgerte und dasselbe am Ende des 13. Jahrhunderts außer Notaren, Sekretären und Schreibern auch Künstlern diente, fand man für diese weiche, anfänglich nicht stark geleimte Unterlage in dem Bleigriffel — neben der Kohle — ein brauchbares Werkzeug. Daß dabei auch die alte Tradition der Pergamentrauhung mittels Bimsstein oder Sandrak, Knochenpulver oder einfacher Kreideschicht nach Bedarf oder persönlicher Erfahrung beobachtet wurde, darf nicht wundernehmen. Übergangszeiten bewegen sich immer im lebendigen Wechsel vom Alten und Neuen. «Auf Wollenpapier kannst du mit genanntem Bleigriffel ohne Knochengrundierung oder mit solcher zeichnen», sagt Cennini, und scheint damit anzudeuten, daß er noch den Übergang erlebt habe; denn für Pergament war die Rauhung schon durch den an der Oberfläche sitzengebliebenen Bimssteinstaub (nach dem Abschleifen beider Seiten) gegeben oder direkt noch vorgeschrieben (K. 10 und 12).

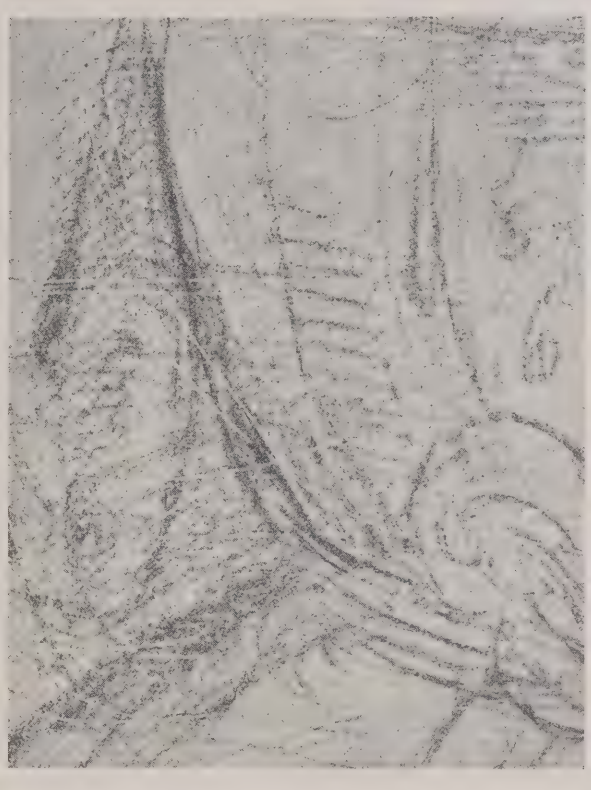


Abb. 28. Raffael. Kreidestudie mit Griffelspuren.

Trockenes Präparieren.

Selbständige und mehr ausgeführte Bleigriffelzeichnungen auf weißem Papier dürfte es kaum gegeben haben. Bei der strengen Vorschrift, immer in rilievo zu zeichnen, war es einfach unmöglich, mit den geringen Schattentiefen dieses Metalles plastische Wirkung zu erzielen. Nichtsdestoweniger bestehen auch hier, wiewohl aus späterer Zeit, Vorschriften, das Papier mit Knochenpulver von Fußknochen vom Rind, Schaf oder Schwein mittels eines Lappens einzureiben. Bei kurzem Verfahren genügte Kreidepulver[2].

Auf grundierten Papieren.

Anders gestaltete sich seine Verwendung auf naßgrundierten Papieren. Hier mochte er bisweilen die anderen Metallstifte (Silber- und Messingstifte) vertreten haben. Finden wir hiefür auch nur wenige Zeugnisse, so weist das Skizzenbuch des Jacopo Bellini (London) doch darauf hin. So manche

[1] Ms. Mayerne (Berger, Beitr., 4. F., S. 177). In Krünitz Encyclop., Bd. 174, S. 155, werden sie Rosensche Stifte genannt.

[2] Ms. Mayerne (Berger, S. 177).

Folien zeigen uns ausgesprochene Bleigriffelzeichnungen. Michiele (Anonimo Morelliano), der das genannte Buch als in der Casa di Maestro Gabriel Vendramini befindlich erwähnt (1530), nannte den Bleigriffel als das hervorragendste Zeichenmittel desselben *(disegno de stile de piombo)*[1]. Ein charakteristisches Beispiel bietet ein in der Ausführung steckengebliebener Madonnenentwurf Raffaels (Abb. 27). Zu dieser Zeit diente der Bleigriffel beim Entwurfe von Kompositionen für jede Art der Ausführung, in erster Linie für Feder und Pinsel, später selbst für Kreide und Rötel, meist auf weißem oder leicht geröteltem Papier. Baldinucci, der in dem Artikel «Stile» im allgemeinen nur Cennini folgt, sagt, wenn auch bereits retrospektiv, ausdrücklich: *serve per tirar linee a chi vuol disegnar con penna*[2].

Als Kompositionsbehelf.

Griffelspuren.

Rätselhaft erschienen in Zeichnungen jene tiefen Furchen, die aus den Kreide- und Rötelflächen weiß herausspringen und lange keinen genügenden Erklärungsgrund fanden. Auch diese rühren von dem tiefgehenden Bleigriffel her und bedeuten getilgte Pentimentlinien, über welche die breiten Kreide- und Rötelstifte hinwegglitten, ohne die Vertiefungen auszufüllen (Abb. 28)[3]. Sie treten besonders bei weichen, wolligen Papieren hervor.

Übergang.

Daß der Bleigriffel bei farbigen und grobfilzigen Naturpapieren (bräunlichen oder blauen) nicht im Gebrauche stand, weil die Striche im Tone verschwanden, liegt auf der Hand; hier mußten Kohle oder Kreide Ersatz leisten. Ab und zu läßt er sich auch in Quadrierungslinien erkennen (P. Veronese, Anbetung der Könige, Albertina)[4]. Ein unentbehrlicher Behelf war er für die Architekturzeichner[5]. In dem Momente, als die wuchtige barocke Zeichenweise die Ateliers beherrschte, die im großen Maßstabe, in kühnen Primavista-Strichen ihre Studien hinsetzte, war der Bleigriffel völlig überflüssig geworden. Nur der Federzeichnung auf weißen Papieren diente er neben der Kohle noch weiterhin, bis ihn der Graphitstift vollständig ablöste. Derselbe scheint sich bereits 1599, wie Imperato ausführlich berichtet, einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben und bildete einen willkommenen, leicht löschbaren Ersatz. (Siehe Kap. Graphitstift.)

Deutschland.

Wiewohl in Deutschland, nach den vorhandenen Federzeichnungen zu schließen, mehr die leicht tilgbare Kohle im Ansehen stand, wissen wir aus der Literatur, daß man sich auch des Bleigriffels zum Entwerfen bediente. «Alle werden Blindlinien oder Strich genennt, welche man mitt linden kolen oder blei verzeichnet», schreibt Rodler noch 1531[6]. Wiewohl der Ausdruck

---

[1] Der Anonimo Morelliano, herausgegeben von Frimmel (Quellenschr. f. Kg., N. F. I., S. 108). — Dagegen heißt es in dem alten Inhaltsverzeichnis zu demselben Skizzenbuche bei Nr. 78: *molti leoni, disegna di stilo darzento.* Beide Angaben entsprechen auch dem technischen Befunde (Alinari-Ausgabe des Louvre-Skizzenbuches, fol° 108).

[2] Baldinucci, Voc. 158.

[3] Aus Fischel, Raffaels Zeichnungen (Berlin, Grote) I, 34: Jugendliche Heilige, Ausschnitt. London, Brit. Museum. — Die gleiche Erscheinung bei Raffael, Madonna auf der Erde sitzend, A., A. P. 264; oder bei Viti, Die sogenannte Schwester Raffaels, oder bei Pontormo, Uff. Nr. 6754.

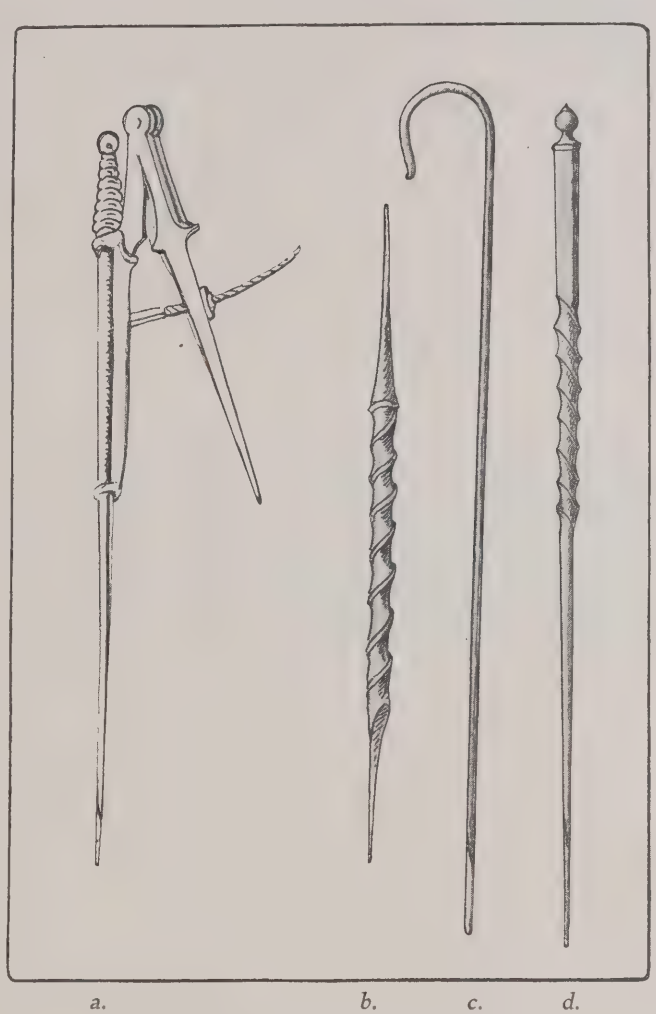
[4] Armenino 102.

[5] Siehe Beispiele in der Sammlung architektonischer Zeichnungen der Albertina.

[6] Rodler, Underweisung, Simeren 1531, K. 4. — Ebenso Perspectiva, hsg. von Cyriacus Jacob. Frankfurt a. M. 1546, A_4.

«Bleystefft» sich für das 16. Jahrhundert nicht belegen ließ, so müssen wir ihn nach Analogie von Silberstefft doch voraussetzen. Die gewöhnliche Bezeichnung ist «Reiszbley», womit die Hauptfunktion, das Entwerfen, ausgedrückt werden soll. Neben Blei wird auch Zinn (Zyn) genannt, und zwar zum «schatirn» auf grundierten Papieren («auf verbeintem papier»)[1]. Aus der Dürerschen Darstellung eines Zirkels mit eingestecktem Griffel möchte ich einen «Bleystefft» herauslesen (Abb. 29 *a*)[2]. Seiner Form nach könnte man zwar an einen jener Silberstifte denken, welche sich in ähnlicher schlanker Gestalt erhalten haben, aber diese dürften kaum zu geometrischem oder konstruktivem Zeichnen verwendet worden sein. Denn Zirkel und Richtscheit arbeiteten im allgemeinen auf unpräpariertem Papier.

Zirkelgriffel.



a. *b.* *c.* *d.*

Abb. 29 *a*. Zirkel mit Bleigriffel (Dürer).
b. Silberstift aus Jan Mabuse.
c. Silberstift des Hans Baldung.
d. Silberstift des Hans Kranach.

Selbständige Zeichnungen.

Wie in Italien sind auch in Deutschland selbständige Zinn-Bleigriffelzeichnungen selten; kaum daß man Belege konstatieren kann und auch diese versagen uns die volle Sicherheit. Dazu möchte ich jene fein ausgeführten Studien Dürers aus den Jahren 1523—1526 auf grün grundiertem Papier rechnen, die bald als Kreide, bald als Silberstift gedeutet wurden (Abb. 146, 147)[3]. Allein der Glanz, die schwarzgraue Farbe sowie die

[1] Rivius, Vitruv.-Teutsch, fol[0] X[b]: wie auch verbeinte papier, solches alles mag man mit pley oder zyn erhöhen oder schatirn.

[2] Dürer, Dresdener Skizzenbuch, hsg. von Bruck, Taf. 134.

[3] L. 153, 171, 282, 325, 327, 328, 365, 381, 383, 447, 582, 583; durchwegs Studien zu dem nicht ausgeführten Kreuzigungsbilde.

Breite des Striches lassen am ehesten Bleigriffel annehmen. Jeder Künstler konnte sich denselben in beliebiger Dicke anfertigen und damit eine der Kreide ähnliche Strichwirkung erzielen. Ebenso sehe ich in einer Erlanger Kopistenzeichnung, die Jungfrau mit dem Kinde und Elisabeth (I. A. 12), eine selbständige Bleigriffelzeichnung auf weißgrundiertem Papier.

Niederlande. Bei den Niederländern läßt sich ungefähr derselbe Entwicklungsgang wie bei den Deutschen feststellen: Silberstift bei vollendeten Zeichnungen, Bleigriffel neben der Kohle bei Entwürfen, dann die Ablösung durch Kreide, Rötel und Graphit. Nur in einzelnen Fällen und bei einzelnen Meistern lassen sich reine Bleigriffelzeichnungen konstatieren. Es seien zunächst jene auf Pergament in feinster Weise ausgeführten Kompositionen oder auch Porträtköpfchen erwähnt, welche aus dem 17. Jahrhundert erhalten sind. Hoogstraeten beschreibt diese Feintechnik in seiner Anleitung: «Aber die saubere und nette Kleinigkeiten bevorzugen, die laßt auf schneeweißem Pergament entweder mit Potloot oder anderen feinen Stiften Artigkeiten ausführen[1]». Ob er hier ausschließlich an den Bleigriffel oder mehr an den zu seiner Zeit bereits üblichen Graphitstift dachte, läßt sich bei der für beide gleichlautenden Bezeichnung schwer entscheiden. Tatsache ist es, daß gerade derartige «nette kleynicheden» noch von Gillis van Neyts auf leicht überzogenem Pergament (A.), von D. M. Limborch 1648, Mieris u. a. mit dem Bleigriffel gemacht wurden.

Abb. 30. Bleigriffel um 1830.

In Frankreich galt die Benennung *Mine de plomb*, die gleich jener in Deutschland und den Niederlanden auf den nachfolgenden Graphit übertragen wurde.

18. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert, als man in Frankreich in Nachahmung des Elfenbeins eine Art Tonpapier fabrizierte, kamen der Bleigriffel wie auch andere Metallstifte bei Miniaturzeichnern wieder zu Ehren. Man freute sich an feinen Ausführungen und schuf jene subtilen Profilköpfchen mit leichtbrauner oder gar farbiger Lavierung oder mit Rötelaufputz (Chodowiecky 1787, Hornemann, E. F. Leybold, Anton Graff). Vorübergehend pflegte man diese Manier in aristokratischen Kreisen (Marie Christine, Gemahlin des Albert von Sachsen-Teschen [1759], Isabella, Erzherzogin von Österreich, † 1763). Gerade aus jener Zeit lassen sich noch manche Exemplare von Bleigriffeln in Notizbüchern auffinden. Noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erzeugte man

[1] «*Die tot zuivere en nette kleynicheden geneegen zijn, laet haer vry of't spierwit Perkament of met Potloot of andere fijne pennekens aerdicheden uitvoeren.*» Hoogstraeten, Inleyding, S. 32.

Holz- oder Beinstiele, an welchen sich eine Bleispitze befand. So mancher der Leser wird sich noch an dieses heute unbrauchbare Schreibrequisit erinnern können (Abb. 30)[1].

Um 1822 rühmt sich Th. Gill im Technical Repository (Mai 1822, p. 350) der Erfindung eines Samtpapieres, auf welchem mit metallischen Bleistiften leicht und deutlich geschrieben werden könne. Im Grunde bringt er nichts Neues, er wärmt nur das schon Cennini bekannte Verfahren mit Hirschhornpulver auf, das mit einem Wollappen in das Zeichenpapier gut eingerieben wurde[2].

Blei, Graphit, Silberstift.

Die Konstatierung, ob Bleigriffel oder Graphit, ist meist nicht einfach. Indes wird schon die chronologische Bestimmung die Mehrzahl der Zeichnungen dem ersteren zusprechen, selbst in der Zeit des Überganges, weil der damals noch wenig gehärtete Graphit zu sehr dem Verwischen ausgesetzt war. Bleigriffel- und Graphitlinien erscheinen meist bläulichschwarz oder grauschwarz. Auch das geübte Auge findet wenig Unterschied, es sei denn, daß das Blei in einzelnen dicken Strichen herausflimmernde Metallpartikelchen abgesetzt hat. Eine chemische Untersuchung gibt hier allein die Entscheidung; ein Tröpfchen verdünnter Salzsäure oder Essigsäure zerstört die Bleisubstanz, so daß die Linie an der untersuchten Stelle unterbrochen erscheint, während Graphit und Kohle nicht angegriffen werden[3]. Zum Schlusse möge nochmals betont werden, daß der Bleigriffel auf jedem unpräparierten Papier zeichnet und damit seine Verwendbarkeit für Entwürfe erweist, im Gegensatz zum Silberstift, der der Grundierung nicht entbehren kann. Gerade diese Klarlegung möge in der Behandlung des folgenden Kapitels festgehalten werden.

Silberstift und andere Metallstifte.

Stile d'argento, Stile — Stefft, Gestefft, Stefzlin, Grifflein — Silvere stift — Pointe d'argent, Aiguille d'argent, Mine d'argent, crayon d'argent — Silverpoint.

Wertschätzung.

Der Existenzwert der Silberstiftzeichnungen erscheint uns heute mehr als je in einem besonderen Lichte. Die sorgfältige Zubereitung der Papiergrundierungen, die farbige Stimmung fein gebrochener Töne in Lila, Rosa, Grün und Blau, die fast mit Andacht geführten Linien in patinierendem Metallschimmer heben sie weit über das Konventionelle hinaus. Viele von ihnen beanspruchen mit Recht die Würdigung alter Kunstwerke und bilden in der Entwicklung alter Zeichenkunst historische Glanzpunkte. Ihr Gepräge barg etwas Festliches. Wenn St. Lukas die Madonna zeichnet, so konnte dies nur in Silberstift sein.

[1] Aus dem Besitze der Erzherzogin Mathilde († 1867), Tochter des Erzherzogs Albrecht; Höhe 9 cm.

[2] Was die Bleistifte für Schreib- und Notizbüchlein betrifft, so schätze er sich glücklich, zu leichtflüssigen Metallen gegriffen zu haben, die er selbst sich zu kleinen Stiftchen gieße. Dingler, Polytechnisches Journal, 1822, Bd. VIII, S. 367 (nach freundlicher Mitteilung des Herrn F. M. Feldhaus, Berlin-Friedenau).

[3] Wenn bei den modernen Graphitstiften durch die Säureprobe eine teilweise Zerstörung erscheint, so rührt dies von der Auflösung der Tonerde her, welche bei der Fabrikation beigemischt wird. Dadurch entstehen zwischen den aufgestrichenen Teilchen an der von der Salzsäure getroffenen Stelle lichtere Zwischenräume.

Die Klassiker der Malerei bis zu Rembrandt herauf haben sich darin zeichnerisch ausgesprochen oder doch darin versucht und uns kostbare Stücke hinterlassen. Es darf heute nicht wundernehmen, wenn Museen und Kunstfeinschmecker sich um die wenigen noch fluktuierenden Reste, wiewohl meist bescheidener Art, leidenschaftlich streiten. Die Zeichenkunst kann nichts Intimeres aufweisen als fein abgestimmte Silberstiftzeichnungen, wie sich solche von Botticelli, Credi, Leonardo, Perugino und Raffael erhalten haben. Selbst die nur auf Elfenbeinweiß gesetzten nordischen Porträtzeichnungen strömen den vollen Zauber alter Kunstweise aus und lassen dabei ganz vergessen, daß wir nur zufällig überkommene Reste besitzen. Trotz der von der Zeit getrübten Farbentöne, stellenweise abgeriebenen Grundierungsschichten sprechen doch Innigkeit und Sorgfalt, strenge Kunsttradition und Ehrlichkeit aus diesen Blättern wie sonst aus hervorragenden Miniaturen oder goldgrundigen Tafelgemälden. Denn der Silberstift führte zu einer zeichnerischen Selbstzucht, verlangte wohlüberlegte Strichführung und möglichste Vermeidung von Pentimenten. Wer sich damit versuchte, mußte formsicher sein. Fehlstriche konnten nur durch Herausschaben der Grundierungsschichte entfernt werden. Manche arbeiteten daher aus dem Zartesten heraus und zeichneten erst schärfer und bestimmter, sobald die Konturen festsaßen. Diese erscheinen dann wie eingraviert. Manche wieder setzten die Striche so gewandt und sicher hin gleich modernen Kaltnadelzeichnern auf Kupfer oder Zink.

Herkommen. Wie der Bleigriffel war auch der Silberstift schon den Römern bekannt. Wir besitzen zwar nur eine einzige Stelle, aus welcher wir diese, wenn auch nur allgemeine Erkenntnis schöpfen, aber sie spricht deutlich genug: *lineas ex argento nigras praeduci plerique mirantur*[1]. Worauf diese lineae nigrae gezogen wurden, wird zwar nicht erwähnt, aber es ist keine Frage, daß es auf Pergament geschah. Dasselbe wurde ja bei seiner Herstellung auf beiden Seiten mit Bimsstein glatt geschliffen, so daß selbst nach sorgfältiger Reinigung immer noch genug Bimsstaub an der Oberfläche haften blieb, um dem darüber gleitenden Silbergriffel die entsprechende Rauhigkeit zu bieten[2]. Die Vorliebe für Griffel aus Edelmetallen sowie der Umgang mit Pergament mußten von selbst frühzeitig zu solchen Schreibversuchen geführt haben. Silberne und auch goldene Griffel standen für Wachstafeln gewiß in Verwendung. Aus dem Mittelalter erfahren wir, daß Erzbischof Lull (8. Jahrhundert) der Äbtissin Eadburg ein Graphium argenteum schickte[3].

Cennini. Die früheste Beschreibung eines Werkstatt-Silberstiftes erfahren wir erst von Cennini (K. 8): «Dann aber nimm einen Stift aus Silber oder Kupfer oder woraus sonst, nur daß die Spitze silbern sei, fein geglättet und schön.» Er betont ausdrücklich, daß der Stiel zwar aus jedem beliebigen Metalle bestehen könne, die Spitze aber ausschließlich Silber sein müsse.

[1] Plinius XXXIII, 98.

[2] Bei Caesarius von Heisterbach (Dial. Miraculorum VIII, 35) finden wir folgende Reihenfolge der Pergamentbehandlung vor dem Beginn des Schreibens: «*pellis prius fuerat . . . pumicata, . . . cretata, . . . lineata*». Wattenbach 208.

[3] Wattenbach 221.

Nichtsdestoweniger wollen wir, um mit der Entwicklung Schritt zu halten, gleich hier konstatieren, daß auch andere Metalle zum Zeichnen verwendet wurden, wie Gold, Kupfer, Bronze und Messing. Cennini erwähnt K. 140 den Messingstift, stile d'ottone, neben dem Silberstift, ebenso Armenino (Precetti 85). In dem Manuskript des Johannes Alcherius, geschrieben 1398 in Paris, welcher sich zunächst die Erfahrungen des niederländischen Malers Jacobus Cona zu nutze gemacht und getreulich aufgezeichnet hatte, dann auch in der Lombardei vieles selbst sammelte, finden wir deutliche Belege dafür: *cum stilo auri, argenti, latonis vel aeris*[1] und an einer anderen Stelle: *cum stilo aeris vel latonis aut cupri.* Schon die nächste Zeile führt zu der Belehrung, daß Silber schließlich doch das beste sei *(et melior esset de argento)*[2]. Nach Mayerne kommt *stilus ex aurichalco* (Messingstift, *stil d'ottone*) im 17. Jahrhundert bei den Rechentäfelchen vor[3]. Andere Metallstifte.

Die Bevorzugung und Beliebtheit des Silberstiftes mochte darin ihren Grund haben, daß dieses Metall einen reinlichen feinen Strich zuließ, einen schönen grauen Ton ergab und sich sparsam abrieb. Gold war für die Allgemeinheit zu kostspielig, Kupfer und Messing zu hart, Blei oder Zinn zu weich und ungleich in der Abfärbung. Daher auch die noch allgemein übliche Benennung Silberstiftzeichnung für jede Art von Metallstifttechnik, wenngleich es nicht immer der Wahrheit entspricht. Die vielen sogenannten Silberstiftzeichnungen der Uffizien, besonders jene auf gefärbten Papieren, können nicht alle als solche bezeichnet werden; schon die Breite mancher Striche entspricht nicht dem feinen Silberstifte, selbst wenn man von der Oxydationsfarbe absieht.

Bei den Deutschen und Niederländern, bei denen sich die Silberstiftzeichnung länger erhalten hat, begegnen wir außer einigen flüchtigen Erwähnungen: «*stefzen*[4]», «*mit dem steft*[5]» oder: «*mit aim silbernen gestefft*[6]» oder «*mit silber stefzlin*[7]» oder «*mit silber oder messinggrifflein*[8]» keinen weiteren theoretischen Aufschlüssen. Vergleicht man aber die italienischen Beschreibungen mit den anderseits wieder nur im Norden noch vorhandenen Silberstiftexemplaren, so findet man eine Übereinstimmung darin, daß es sich in erster Deutschland.

[1] Merrifield, op. cit. I, 275 und 277.

[2] Die merkwürdige Anmerkung A. Ilgs zum K. 8 seiner Cennini-Übersetzung, daß diese Stifte nicht die Bestimmung hatten, zu zeichnen im Sinne von Abfärben, sondern bloß «blinde Linien» zu ziehen, läßt sich nur durch den Mangel praktischer Erfahrungen erklären. (Quellenschr. f. Kunstgeschichte I, 142.)

[3] Mayern-Ms., 1620, in Berger, Beiträge, 4. Folge, S. 153—155, Nr. 57, 58, 59.

[4] Inventar Amerbach: «Hans Holbein sen., zwei Büchlein mehrteil mit stefzen.»

[5] Dürer: «Mit dem Steft conterfeit», Lange und Fuhse 131. «Und ich hab ihn noch einmal mit dem Steft conterfeiet.» Ibid. 172.

[6] Beziehungen des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer zu Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin 1610—1619 (Quellenschr. f. Kunstgesch., N. F. VI, 36 u. 38). — Sinnlos ist der Ausdruck: «Silberstahl auf Pergament» bei W. Hebenstreit, Enzyklopädie S. 163 unter: Crayon. — «Steft» in der Bedeutung von Radiernadel bei Sandrart, T. A. I, 51.

[7] Amerbach, Inventar A vor 1578 (59. Jahresber. d. öffentl. Sammlung zu Basel, N. F. III, 34): «Hultzin schribzüg mit 4 silber stefzlin.»

[8] Rivius, Vitruv.-Teutsch fol[0] X[b].

Linie um eine silberne Spitze handelte, die an das Ende eines Metallstieles angelötet war.

Erhaltene Exemplare.

Wiewohl ich nicht annehmen kann, daß sich in Italien kein Exemplar erhalten hätte, muß ich doch zugeben, daß meine Nachforschungen bis heute erfolglos waren. Um so reicher waren die Ergebnisse der Umschau im Norden. Einen interessanten Silberstift, den frühest nachweisbaren, überließ mir freundlichst Herr A. Figdor in Wien zu Abb. 31. Ein Kupferstiel, vierkantig, leicht abgerundet und sich stark verjüngend (7·5 cm), trägt oben als Abschluß eine

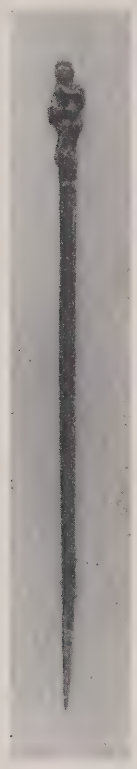


Abb. 31. Silberstift. A. Figdor, Wien.

Abb. 32. Madonnenfigürchen von Abb. 31, vergrößert.

Abb. 33. Stilus aus Orvieto.

Madonna (21 mm), unten eine eingelochte Silberspitze (15 mm). Die ganze Länge beträgt 11 cm. Betrachtet man das kleine stehende Madonnenfigürchen mit der gotischen Beugung und dem Krönlein (Abb. 32), ferner die sorgfältige Art, mit welcher die drei Teile zusammengefügt wurden, so muß man mindest an das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts, wenn nicht an noch frühere Zeit denken. Dem Madonnenfigürchen, das in traditioneller Weise den antiken Dekor wiederholt (Abb. 33)[1], verdanken wir die Erhaltung, denn fast alle Stifte fielen dem geringen Silberwert zum Opfer. Das Prinzip der angelöteten Spitze zeigen ferner das Exemplar des Hans Baldung-Skizzenbuches in

[1] Aus Gardthausen, Buchwesen, S. 198. — Ferner Archäolog. Zeitschrift 1877, 11, 4.

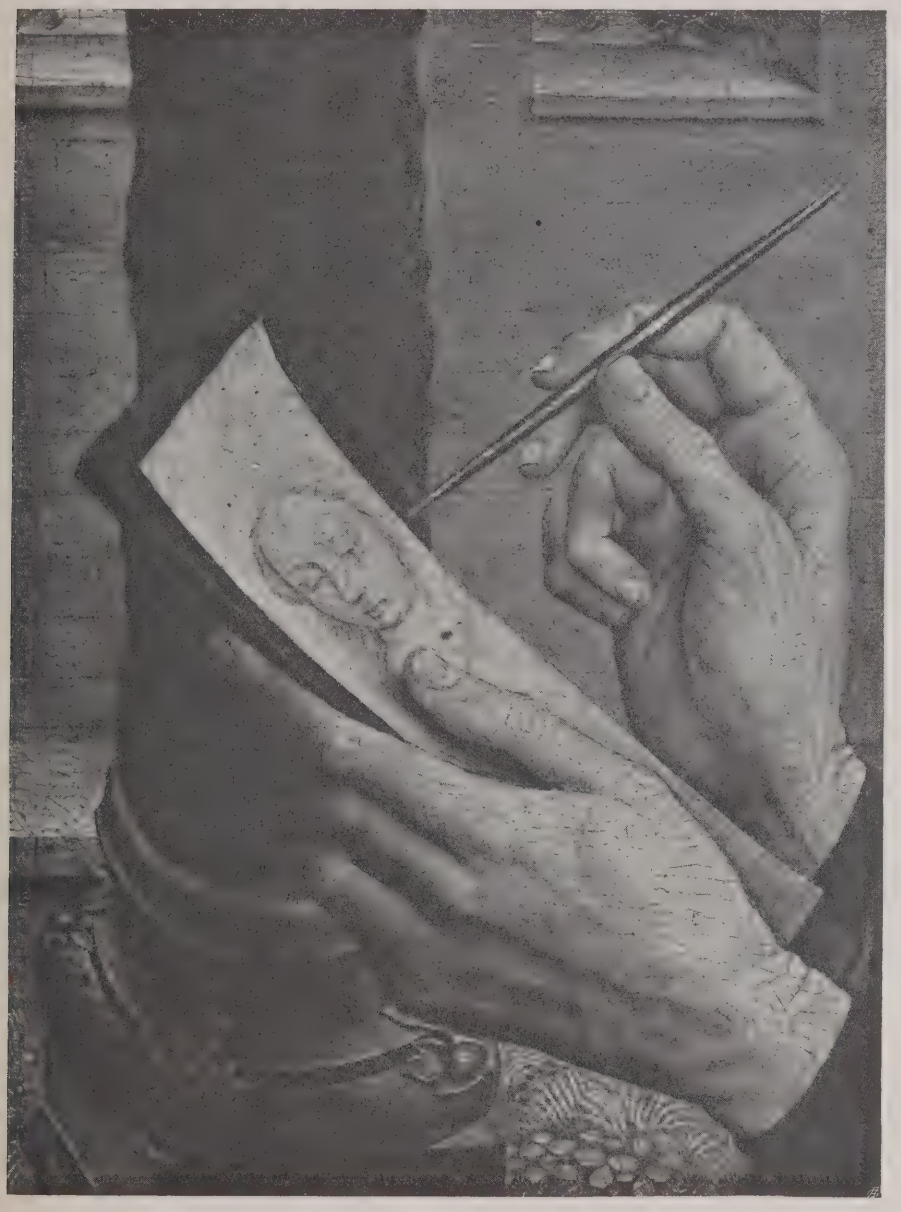


Abb. 34. Doppelsilberstift aus Rogier van der Weyden. München.

Karlsruhe (Abb. 29*c*)[1], wie auch jenes des Hans Kranach im Kestnermuseum in Hannover (Abb. 29*d*)[2]. Während der Karlsruher Silberstift nur aus einem Stück Messingdraht besteht, das oben hakenförmig umgebogen ist, damit es in der

[1] Rosenberg Marc., Skizzenbuch von H. B. Grün in Karlsruhe, Einleitung p. 5. Größe des Skizzenbuches c. 21·5 × 16 cm.

[2] Des dritten Sohnes Lukas Kranachs d. Ä. — Der Silberstift, welcher J. Meders «Büchlein vom Silbersteft» beigegeben wurde, ist dem Kestnerexemplar annähernd nachgebildet.

Buchöse einen Halt finde, zeigt das Exemplar in Hannover einen schlanken und zierlichen Griffel von 18·3 cm Länge, dessen unteres Drittel rund, das mittlere gedreht ist und das obere vierkantig mit einem Knöpfchen abschließt. Von Messingstiften konnte ich nur ein Exemplar bei Figdor (Wien) finden

Abb. 35. Silberstift aus Jan Mabuse. Wien.

samt dem zugehörigen Büchlein, dem es gleichzeitig als Verschlußstück diente. (Siehe Abb. 39.)

Alte Abbildungen.

In belehrender Weise geben uns alte Bilder Aufschluß. So sehen wir auf einem Gemälde des Rogier van der Weyden um 1450 (München) St. Lukas vor der Madonna knien und dieselbe mit dem Silberstift auf ein weißgrundiertes Blatt zeichnen (Abb. 34). Die Form dieses Stiftes zeigt so wie jene des Mabuse (Wien) — gleichfalls St. Lukas vor der Madonna — eine Art Doppelstift; hier einfach und glatt, dort mit einem zierlich gedrehten Mittelgriff (Abb. 35 und 29*b*)[1]. Ein Beispiel einfachster Art überliefert uns das Innsbrucker Gemälde eines deutschen Anonymen um 1520, welches das Selbstporträt eines Künstlers in

[1] Ebenso in dem Prager Mabuse, Klass. Bilderschatz 394. Ferner in dem Stich Israels v. Meckenem B. 107, St. Lukas.

zeichnender Haltung darstellt, der mit der Rechten ein kurzes Stiftchen führt (Abb. 62).

Noch von 1599 finden wir ein Beispiel in einem Regentenstück des Aert Pietersen (Amsterdam Nr. 1876)[1], wo der Dritte von links ein Schreibbüchlein und einen Silberstift hält, um als Schriftwart Eintragungen zu machen. Das Büchlein zeigt sogar noch die gelbliche Grundierung angedeutet (Abb. 36).

Da der Silberstift gewöhnlich den integrierenden Bestandteil eines Skizzenbuches bildete, so wurde er entweder in der Weise an demselben befestigt, daß er wie bei dem Karlsruher[2] in zwei oder drei Lederösen gesichert ruhte, oder in den Deckel des Skizzenbuches selbst eingeschoben wurde (Beispiele: Hans Kranach-Exemplar und Schreibbüchlein, aufbewahrt in dem Amsterdamer kgl. Altertumsverein)[3]. Seltener waren an demselben Schnürchen zum Anhängen befestigt.

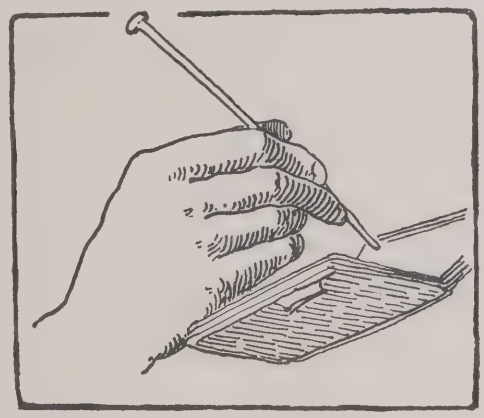


Abb. 36.–Silberstift aus A. Pietersen, 1599.

Selbstverständlich entbehren diese Aufzählungen jeder Vollständigkeit. Ich bin überzeugt, daß in verschiedenen Museen sich noch manche abweichende Form auffinden läßt, die bisher unbeachtet blieb. Der Zeitgeschmack sowie die Findigkeit der Erzeuger mögen manche Variationen hervorgebracht haben[4], wie z. B. jenes interessante in Silber gebundene Notizbüchlein bei Figdor, Wien, mit gelbgrundierten Blättern und einem eingeschobenen Silberstift (Abb. 41).

Eigene Versuche.

Wichtiger erscheint es, alle die Resultate mit selbst angefertigten Metallstiften auf grundiertem Papier mitzuteilen, und zwar in bezug auf die im Laufe der Jahre erfolgten metallischen Tönungen (Oxydationen), aber auch zur Anleitung, sich Metallstifte selbst mit geringen Mitteln zu schaffen. Aus Gold-, Silber-, Kupfer- und Messingdraht von der Dicke der stärksten Stricknadel schnitt ich Stäbchen von 3—4 cm Länge, befestigte dieselben in einem Holzstiel und rundete und polierte die Schreibspitze sorgfältig. Dagegen mußten die Blei- und Zinnbleigriffel erst gegossen, respektive nach dem oben angeführten Verhältnisse legiert werden; diese weicheren Metallstäbchen erforderten eine größere Dicke und wurden nach Art der Pinsel in Blechhülsen gefaßt. Alle diese angefertigten Metallstifte ergaben auf der Papiergrundierung schöne, weiche Striche

[1] Katalog des Rijksmuseums v. Jahre 1904, S. 246.

[2] Allerdings zeigt das Skizzenbuch heute nicht mehr die ursprüngliche Form, sondern den durch S. Bühler 1582 veranlaßten Neuband. Rosenberg, H. B. Grün, Skizzenbuch S. 5.

[3] Schreibbüchlein mit gelbgrundierten, leeren Blättchen. Der Silberstift wird in den Deckel geschoben.

[4] Rosenberg, Op. cit., Einleitung. — Meyer Hans, Neue Goldschmiedordnung von 1642 in Straßburg; in Staats- u. sozialwissenschaftl. Forschgn., hsg. v. G. Schmoller III, (1881), 2. H. 130.

Oxydations-farben.

und Linien. Während anfänglich fast alle dieselbe grauschwarze Farbe zeigten und nur, von der Seite gesehen, den jeweiligen Metallglanz erkennen ließen, traten im Laufe der Zeit, mitunter schon nach wenigen Wochen, verschiedene Oxydierungen ein. So wurde Silber nach und nach braun, Kupfer gelb, Gold schwärzlich oder bräunlich, je nach seiner Legierung, Bleizinn nur etwas dunkler, Blei grauschwarz wie Graphit.

Die alten Meister waren sich über diese Verfärbungen vollkommen klar und benützten dieselben, wenn auch nur ausnahmsweise, zur Erzielung bestimmter Effekte. Wenn Verrocchio in der Uffizienzeichnung (Nr. 212), Venus und Amor, die liegende weibliche Figur in Silberstift, das schleierartige Gewand und den Hintergrund mit Bleigriffel zeichnete, so war er sich im vorhinein der erst später eintretenden Wirkung bewußt.

Wie schon erwähnt, vermögen sich alle harten Metalle mit Ausnahme von Blei und Bleizinn auf der glatten Fläche eines gewöhnlichen Schreib- oder Zeichenpapiers nicht abzureiben. Und eben dieses Versagen bedingte schon frühzeitig eine künstliche Rauhung der Oberfläche, die sogenannte Grundierung, welche im folgenden Abschnitt ihre ausführliche Behandlung findet. Selbstverständlich wurden alle dem Kapitel zugrunde liegenden Versuche auf einer nach alten Rezepten gemachten Grundierung ausgeführt, um die Metallreaktionen zu erkennen und daraus richtige Schlüsse für das Studium der alten Zeichnungen ziehen zu können.

Das Grundieren.

Carte tinte — Verbeinte papier, Grundpapier[1] — Papier préparé — Gegronde papieren.

Pergament-behandlung.

Auch hier vermitteln Schreiber und Miniaturisten den Brauch, das Papier nach Art der Pergamentbehandlung zuzurichten, um es für die harten Stifte empfänglich zu machen. Jedes Pergament hatte bis zu seiner Verwendung allerlei Prozeduren zu bestehen; eine der wichtigsten war das Glattschleifen mit Bimsstein (pumicare), und zwar auf beiden Seiten. Schon dadurch setzte sich soviel feiner Staub in den Poren fest, daß sich jeder Metallstift schwarz abreiben mußte, wie mich viele Versuche überzeugten. Die Mönche, welche das Linieren zu besorgen hatten, kamen gewiß bald auf diesen Vorteil; aber ebenso merkten die Schreiber den Nachteil, daß die Körnlein den Zug der Feder störten. Man klopfte also den Bimsstein gut ab und schuf durch das feinere Kreidepulver, welches mit einem Lappen gut verstrichen wurde, einen Ersatz. Kreide hatte den weiteren Vorzug, daß auch der geringste Rest von Fettstoff aufgesaugt wurde und die Tinte nicht floß. Ganz in diesem Sinne führt Caesarius von Heisterbach die drei Vorgänge an: «*Pellis prius . . . fuerat pumicata, . . . cretata . . . lineata*[2]». Man war sich der vorteilhaften Wirkung der Kreide völlig klar: «*Creta, Kreid, quae per corrosionem pulverisatur super*

[1] Anweisung zur Mahler-Kunst, 1745, S. 243.

[2] Dial. Miraculorum VIII, 35. — Wattenbach, S. 208. — Joh. de Garlandia nennt unter den *instrumenta clericis necessaria:* den *pumex cum plana* (Poliereisen) *et creta* (Wattenbach, S. 212).

pergamenum, ne defluat sive diffundatur incaustum» (Wörterbuch Serapaeum XXIII)[1].

Allein auch die Kreide hatte ihre Tücken; sie bereitete den Miniaturisten Hindernisse, indem sie sich mit den Farben vermischte und dieselben kreidig erscheinen ließ. Der Anonymus Bernensis aus dem Ende des 11. Jahrhunderts warnt vor dem Zuviel: «*Si hoc est, quod scriptura, quam coleraturus es, sit nimis confecta de illa petra, quae creta dicitur, sicut a nonnullis scriptoribus solet fieri, expelle eam foras de scriptura; exinde namque albescit omnis color*[2]». Er empfiehlt, wenn die Feder versagt, statt der Kreidebehandlung ein einfaches Glätten und Reiben mit dem Finger. Ein trockenes Grundieren teils zur Verbesserung des Linierens mit Blei, teils zur Erleichterung des Schreibens oder des Entwerfens von Darstellungen war also in den Klöstern gang und gäbe. Auch die Gründe für Vergoldung und Versilberung (Kreide, geriebene Eierschalen, Gips), auf welche man die Initialen zeichnen mußte, lieferten hiezu mancherlei Erfahrung.

Gekreidete Täfelchen.

Am meisten förderten die schon genannten, ursprünglich mit Pergament überzogenen Schreib- und Zeichentäfelchen die Auffindung allerhand rauhender Mittel. Cennini spricht von gewissen bei Kaufleuten üblichen Täflein aus versteiftem Pergament, das mit Gips zugerichtet war[3]. Den Malerjungen empfiehlt er, sich ihre Holztäfelchen (ohne Pergamentüberzug) mit Knochenstaub und Speichel gut einzureiben. Wieso man auf Knochenpulver, welches bald eine große Rolle spielen sollte, gekommen war, ließ sich nicht feststellen. In dem Kodex in Montpellier wird indes noch Kreidegrund vorgeschrieben *(tabula lignea incretata)*[4].

Grundieren mit Knochenpulver.

Die alten Papiere bedurften erst recht einer rauhen Oberfläche, weil sie nur wenig und größtenteils mit Stärkekleister geleimt waren, daher dem harten Metallgriffel keinen Widerstand leisteten und keine sichtbare Abfärbung ermöglichten[5]. Während aber Knochenpulver im trockenen Zustande in den Poren und zähen Fasern des Pergamentes, besonders auf der Fleischseite, durch Einreiben hängen blieb, mußte es auf glattem Papier als dünnflüssiger Brei aufgetragen und verstrichen werden. Trotzdem gab es auch trockene Einreibungen. (Siehe Bleigriffel S. 75.)

Brennen und Pulverisieren.

Über die Bereitung des Knochenpulvers, des Leimwassers, womit das erstere angemacht wurde, und über die Art des Aufstreichens gibt Cennini hinreichenden Aufschluß (K. 7): «Nimm Knochen von den Rippen und den Flügeln der Henne oder des Kapauns. Je älter, desto besser, wie du sie unter dem Tische findest; lege sie ins Feuer und so bald du siehst,

---

[1] Versuche auf altem Pergament ohne jede Präparierung zeigen bald, wie die Tinte ausläßt und zu Kügelchen zusammenläuft. Über das «credieren» teilt Rockinger verschiedene Anweisungen mit sowie die Anfertigung eines credir stains. Zum baier. Schriftwesen, op. cit. S. 26.

[2] Anonymus Bernensis, übers. v. Hermann Hagen, Quellenschriften VII, 391.

[3] Cennini, K. 6: *che son di carta pecorina ingessata.*

[4] Wattenbach, S. 232 und Anm. 1. — Ferner Ms. Mayerne (E. Berger, Beiträge, 4. Folge, S. 153—155).

[5] Wiesner, Die mikroskopische Untersuchung des Papiers, Wien 1887.

daß sie weiß geworden, mehr als die Asche, nimm sie heraus und mahle sie wohl mit dem Porphyrstein[1]». Das Reiben zu feinem Pulver kostete Mühe und Geduld. Cennini spricht von 2 Stunden, welche auch tatsächlich notwendig sind. Alcherius empfiehlt neben Tier- und Vogelknochen ganz besonders Hirschhorn, dessen Pulverisierung eine noch mühsamere Arbeit verursachte[2]. Es wurde zuerst gebrannt, dann gekocht und mit Wasser zerrieben, wieder gebrannt und neuerdings fein gemahlen. Auf die Verwendung der Fußknochen von Rind, Schaf und Schwein wurde schon hingewiesen (S. 75).

Auftragen. Das Auftragen des mit Leim- oder Gummiwasser vermischten Pulvers auf Papier oder Pergament geschah mit breiten Borstenpinseln, mitunter wiederholt, so daß mehrere Schichten übereinander zu liegen kamen. Je älter die Zeichnungen, desto dicker die Grundierungsschichte. Die Skizzenbuchgrundierung bei Holbein d. Ä. ist eine weit solidere als jene des niederländischen Reisebuches Dürers. Noch 1548 hat sich bei den Deutschen die Erinnerung an die Knochenpulvergrundierung in dem Ausdruck verbeinte papier erhalten[3].

Zusatz von Erdfarben. Gleichzeitig wurde dem Knochenbrei irgendeine Erdfarbe in Pulverform beigemischt, um den kreidigen Ton zu vermeiden und außerdem einen farbigen Mittelton zu erzielen. Das plastische Zeichnen der Italiener, schon frühzeitig geübt, bedingte solche Farbstufen, um darauf Lichter und Schatten in Wirkung setzen zu können. Wir müssen dies schon hier betonen und dürfen in den so vielfältig gefärbten Silberstiftzeichnungen der Florentiner durchaus nicht eine müßige Spielerei erblicken. Wenn Leonardo in seinem Trattato (§ 219) festlegt, daß für das plastische Zeichnen *(di rilievo)* sich die Maler die ganze Papierfläche mit einem Mittelton *(die mezzana oscurità)* färben, dann die dunkleren Schatten darauf geben und zuletzt die Hauptlichter *(i lumi principali)* auf kleine Stellen setzen sollen, so hat er nur den längst vor ihm geübten Brauch formuliert.

Bindemittel. Ohne hier weiter auf die Farben selbst eingehen zu können, welche im nächsten Kapitel des näheren erörtert werden, sei zum Schlusse dieser technischen Ausführungen noch folgendes hervorgehoben. Als besonders wichtig galt die richtige Mischung des Pulvers und der Farben mit Leimwasser. War zu wenig Gummi oder Leim vorhanden, so staubte das Knochenpulver ab oder schob sich beim Zeichnen zur Seite; war zu viel genommen, so wurde das Papier hart und lederartig. In letzterem Falle wurde nach Cenninos Angabe klares laues Wasser aufgestrichen, um die Härte der Leimschichte zu mildern[4]. Zum Glätten. Schlusse kam das Glätten: «Ist es trocken und fertig, so nimm ein Messer und fange an, mit der Schneide leicht über das Blatt zu schaben, um die Körnchen zu entfernen» (Cennini K. 16). Nach dieser oberflächlichen Befreiung von den Unebenheiten wurde über die grundierte Schichte ein Blatt Papier gelegt und darauf so lange mit einem Eberzahn oder

[1] Im 8. Kap. wird auch das Bein von der Keule oder Schulter des Hammels empfohlen.

[2] Merrifield, op. cit. I, 275, Kap. 296.

[3] Rivius, Vitruv.-Teutsch fol° X^b. — Auch das Grundieren der Holzstöcke nannte man verbeinen. Ibid.

[4] Cennini K. 16.

Glättstein gerieben, bis jede Stelle vollkommen poliert war[1]. Es leuchtet ein, daß man mit so mühsam hergerichteten Papierblättern *(carte tinte)* äußerst sparsam umging und daß die genaue, oft peinliche Ausführung der alten Zeichnungen einen gewissen Zusammenhang mit der Wertschätzung der vorhergegangenen Mühe hatte. Je feiner und sorgfältiger eine Silberstiftzeichnung ausgeführt werden sollte, desto gewissenhafter war auch die Grundierungsweise, in Italien wie auch in den Niederlanden und Deutschland.

Aufpausen der Zeichnung.

Da der harte Silbergriffel beim Entwerfen der Zeichnung in die oft ziemlich dicke Grundierungsschichte Linien grub, welche bei der Ausführung störten, suchte man bei besonders wichtigen Studien die schwer tilgbaren Spuren durch eine Pause zu umgehen. Unvollendet gebliebene Silberstiftzeichnungen wie z. B. eine Stiftermadonna der Albertina von Petrus Christus (A. P. 847) lassen dies genau erkennen.

Beiderseitige Benützung.

In der Regel zeigen derartig für den Silberstift präparierte Papiere nur eine Blattseite mit Grundierung versehen; doch finden sich auch Zeichnungen mit beiderseitiger Grundierung, sogar in verschiedenen Farben[2]. Dies sind allzeit Reste alter Studienbücher, wie es weniger zerstörte italienische und deutsche Skizzenbücher erweisen, lose Blätter, die heute scheinbar den Eindruck selbständiger Zeichnungen machen. So entstammt der in Abb. 38 dargestellte Ausschnitt einem Pergamentskizzenbuche mit Doppelgrundierung aus dem 15. Jahrhundert[3]. Siehe S. 96, Kap. Skizzenbücher.

Gutes und schlechtes Grundieren.

Es ist keine Frage, daß die Sorgfalt der Grundierung auch ihre Entwicklung hatte, daß in der Frührenaissance die Schichten mehrfach übereinander gelegt und gut verstrichen wurden, um das Papier kartonähnlich zu machen, daß aber nach und nach eine Lässigkeit eintrat und man den Grundierungston nur flüchtig mit breitem Pinsel auftrug, oft so dünn, daß die Papierstruktur durchschimmerte. Auch die alten Rezepte erfuhren Veränderungen. Nach dem Aufgeben der mühsamen Knochengrundierung begnügte man sich mit bequemeren Ersatzmitteln wie Bleiweiß, Kreide, geschlemmtem Gips, pulverisierten Sepiaknochen. Insbesondere eignete sich das Bleiweiß für jede Art Metallstifttechnik, dessen man sich bis nach 1800 bediente.

Tonpapier.

Eine Bleiweißkomposition enthielten auch jene vor 1800 in Paris erzeugten und *«Papier-plâtre»* oder *«à la Desfriches»* genannten Tonpapiere, kleine Kärtchen mit mehrfacher Grundierung, auf welchen miniaturartige Porträtzeichnungen oder selbst Landschaften mit Silberstift oder hartem, scharf gespitztem Bleistift (Graphit) ausgeführt wurden. Die Tonung der obersten Schichte war eine elfenbeinfarbige, so daß man durch Auskratzen auch Lichter erzielen konnte[4]. Bei der Herstellung derselben verwendete man in der Regel Bleiweiß, das mit Handschuhleim wohl verrieben und in zwei Schichten — die

---

[1] Auch die Pergamentschreiber benützten einen Polierzahn. — Alexander Neckam empfiehlt zum Glätten den Eberzahn (*«Habeat et dentem verris sive apri»*. Wattenbach 213).

[2] Rom, Gall. Corsini Nr. 130450.

[3] Siehe Vorder- und Rückseite in A. P. 530.

[4] *«Le papier à tablettes enduit de blanc, connu chez les marchands sous le nom de papier-plâtre ou à la Desfriches.»* Desfriches war ein Landschaftszeichner, der die Anwendung dieser Papiere [wieder] versucht haben soll.

zweite stärker — auf ein Kartonpapier aufgestrichen wurde. Nach dem Trocknen wurde die Fläche mit einem Wolfszahn geglättet[1].

Grundierungsfarben.

Rezepte bei Cennini.

«Um von Stufe zu Stufe zu schreiten mit dem Bestreben, Grund und Pforte der Malerei zu finden, muß man noch eine Art des Zeichnens versuchen. Und diese heißt Zeichnen auf grundiertem Papier, und zwar auf Pergament und Papier» (Cennini, K. 15). Dieser Vorschrift entsprechend, fügt Cennini des weiteren die Rezepte der einzelnen Farbenmischungen an, deren er sechserlei kennt: grün *(verde)*, violett *(morella* oder *pagonazza)*[2], blau *(tinta indica)*, rötlich = pfirsichfarbig *(colore rossigno*[3] *o squasi di pesco)*, fleischfarbig *(color d'incarnazione)*, grau *(tinta berrettina o vero biagia)*. (K. 16—22.)

1. grün . . . *(verde)*
   1/2 Nuß Verde-terra (grüne Erde)
   1/4 Nuß Ocker
   1/8 Nuß Bleiweiß
   1 Bohne Knochenpulver
   1/2 Bohne Zinnober

2. violett . . *(morella o ver pagonazza)*
   [. . . ? . . .][4]
   1/2 Unze Bleiweiß
   1 Bohne lapis amatito
   1 Bohne Knochenpulver

3. blau . . . *(tinta indica)*
   1/2 Unze Bleiweiß
   2 Bohnen Indaco baccadeo[5]
   1 Bohne Knochenpulver

4. rötlich . . *(colore rossigno)*
   1/2 Unze Verde-terra
   2 Bohnen Bleiweiß
   1 Bohne Sinopia[6]
   1 Bohne Knochenpulver

5. fleischfarbig *(color d'incarnazione)*
   1/2 Unze Bleiweiß
   weniger als 1 Bohne Zinnober
   1 Bohne Knochenpulver

6. grau . . . *(tinta berrettina o vero biagia)*
   1/4 Unze Bleiweiß
   1 Bohne lichten Ocker
   weniger als 1/2 Bohne Schwarz
   1 Bohne Knochenpulver

[1] Constant-Viguier, op. cit. p. 62.

[2] Pfauenfarbig. [3] Ins Rötliche schimmernd.

[4] Morella . . ., nach der Frucht zu schließen, müßte man an schwarzblau (dunkelblau) denken, was mit dem zweiten Ausdruck (pfauenfarbig, *pagonazzo [paonazzo]*) sich decken würde. Baldinucci, Voc. 118, sagt ausdrücklich: «*pagonazzo (paonazzo) = colore tra azzurro e nero; detto dal colore delle penne del Paone*». Wenn man sich aber an die Zusammensetzung des Rezeptes hält, so wird der Begriff der Farbe völlig unsicher. Denn *lapis amatito* ist seiner Natur nach ein roter Farbstoff, wie Cennini K. 42 selbst angibt. Amatito gibt die Farbe der Kardinalkleider. Denkt man sich eine Bohne derartiger Farbe mit 1/2 Unze Bleiweiß (15 g) vermischt, so wird ein lichter, rötlicher oder vielleicht ein leicht violetter Ton entstehen, den man kaum pfauenartig oder morellenartig nennen könnte. Diese Unklarheit wird im Kapitel 15 etwas deutlicher gemacht, wo Cennini in zusammenfassender Weise, aber in anderer Reihenfolge und mit anderen Ausdrücken noch einmal die sechs Farben angibt: *verde, in biffo, azzurrine, in rossetta, incarnate, berrettine cioè colore bigie.* «*In biffo*» entspricht also dem zweiten Rezept, der Morello- oder Pagonazzofarbe. Was aber *in biffo* bedeutet, erfahren wir in den Kapiteln 73, 74 und 145, wo aus den jeweiligen Mischungen von Rot und Blau ein Violett *(un biffo)* entsteht: *Se vuoi fare un biffo, togli indaco e amatito.* Daraus folgt nun ohne Zweifel, daß in dem Rezept Nr. 2, welches schon Ilg höchst verwirrend vorkam, in einer der Handschriften des Cenninischen Textes beim Abschreiben eine blaue Farbe ausgelassen wurde, entweder *indaco* oder *azzurro oltramarino.*

[5] Indigo.

[6] Eine Art roter Erde, leberfarbig; gleichzeitig auch der Ausdruck für Zinnober (vgl. Cennini, K. 38 und S. 146, Anm. 38).

Aus diesen Rezepten erkennen wir folgendes:

1. Daß die verwendeten Mineralfarben grüne Erde, Lapis amatito, Sinopia, Cinabro und Ocker waren, von Pflanzenfarben nur Indigo in Betracht kam. Das Schwarz war wohl Ruß[1].

2. Daß zweierlei Rot verwendet wurden: Sinopia (Dunkelrot) und Cinabro (Hellrot), die durch entsprechende Vermischung mit Weiß einen fleischfarbigen oder mit grüner Erde einen pfirsichfarbigen Ton ergaben (Rezept 4)[2].

Die aller Zeit und insbesondere jener der Primitiven innewohnende Vernichtungskraft hat uns jeden klaren und vollen Einblick in den Verlauf der gotischen und Frührenaissancezeichnung für immer unmöglich gemacht. Auch die größte Bescheidenheit hilft nicht über das Gefühl der Verluste hinaus. Wir würden in einem günstigeren Falle für die Zeit der Carte tinte vielleicht eine ganz bestimmte Reihenfolge der Farben für Zeit und Ort aufstellen können und dadurch der Lokalisierung von Handzeichnungen wesentliche Behelfe verschaffen; denn selbst das heute lückenhafte Material deutet gewisse, wenn auch nur allgemeine Richtungslinien an. So werden wir zu der beiläufigen Erkenntnis geführt, wie Ende des 14. Jahrhunderts bereits eine bestimmte Farbe, das diskrete Terra verde, die Florentiner Meisterschulen beherrschte, wie hernach im Beginne des 15. mit der erwachenden Farbenempfindung bei dem einen oder anderen Künstler hellere, freudigere Töne wie Rosa, Violett Ersatz schafften und wie schließlich Gelb, Grau, Grauviolett und Blau zu Modefarben wurden. Sind dies allgemeine Beobachtungen auf Grund einer sorgfältigen Durchsicht der Florentiner Zeichnungsbestände, so bestätigt Cennini für seine Zeit dieselbe Reihenfolge, indem er mitteilt: «Eigentlich ist die grüne Farbe bei den meisten in Anwendung, stets mehr und mehr, und am gebräuchlichsten sowohl zum Schattieren als zum Aufsetzen der Lichter» (K. 15). Und durch ein ganzes Kapitel beschreibt er ausführlich gerade für Grün die Methode des Grundierens (siehe Rezept 1). Steht letztere für Cenninis Zeitgenossen, das ist von 1376—1410, fest, so muß man auch annehmen, daß dieser Brauch bei seinen Vorfahren und Lehrern giltig war[3].

Reihenfolge der Farben.

Terra verde.

Ich verweise hier auf die Taddeo Gaddi-Zeichnung im Louvre (216), Mariae Tempelgang, aus der Zeit von 1332—1338[4], auf die Bicci di Lorenzo zugeschriebene Uffizien-Zeichnung (583), Christus in den Wolken, unten Petrus und Paulus, ferner auf zwei Johannes-Halbfiguren (A. P. 618) nach 1400; aus der nach-cenninischen Zeit auf die monumentale Silberstift-Zeichnung Paolo Uccellos zu dem Fresko im Florentiner Dom 1436 und einen ansprengenden

---

[1] Bei Ilg: Cennino, K. 22 heißt es in der Übersetzung: schwarzen Ocker, was völlig sinnlos ist; der italienische Text lautet: *ocria chiara, men che mezza fava di nero.*

[2] Eine experimentale Nachprüfung ergab einen warm grünlichen, der Farbe der Pfirsiche ähnlichen Ton.

[3] Grüne Erde, leicht zugänglich und billig, war in allen Werkstätten zu Hause. Sie spielte in der Freskotechnik eine große Rolle und diente sogar als alleiniger Behelf, wie z. B. bei den Uccello-Wandgemälden im Chiostro verde. In Deutschland kannte man sie im 16. Jahrhundert unter dem Namen «grüne Kreyde». (Zur Literatur siehe: Jehan le Begue in Merrifield I, p. 37 und Mathesius, Bergpostille, S. 145a.)

[4] Berenson I, Taf. I.

Ritter von demselben Meister[1]. Selbst Skizzenbücher wurden in dieser Farbe angelegt, wie der doppelseitig grundierte Rest eines angeblichen Orcagna-Blattes (Uff. 16) beweist. Man erkennt die «Terra verde» heute sofort an dem stumpfen Graugrün, das schon in der Substanz lag und durch Beimischung von Bleiweiß, häufiger durch Patina, getrübt wurde[2].

Andere Farben.

Da Cennini in den folgenden Kapiteln noch weitere Farbentöne angibt, müssen auch diese, wiewohl heute für seine Zeit kaum belegbar, vereinzelt schon Verwendung gefunden haben. «Und du kannst diese gefärbten Papiere rötlich machen, oder bissoblau oder grün, oder azuren oder grau (bigia), d. i. eine unentschiedene Farbe, oder fleischfarb oder wie's beliebt. Denn alle verlangen gleiche Zubereitung und dieselbe Zeit und mit allen kann man auf die nämliche Art zeichnen» (K. 15). Nachweisbar aber ist das rasch vorübergehende Karmin und Violett erst bei Fra Angelico und Gozzoli[3]. Dann folgte der bunte Wechsel. Fleischfarb oder ein zartes Rosa bei Credi und Perugino, etwas lebhafter bei Botticelli und Raffael; reine Farben wie Blau und Grün bei Leonardo, Zinnoberrot bei Davide Ghirlandaio und Leonardo[4], Ockergelb bei Perugino und Grau bei Dom. Ghirlandaio, Lippi, Filippino.

Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts sind also alle diese Tonungen in stetiger Verwendung, doch immer so, daß jeder mehr oder weniger seine Lieblingsfarbe hat. Wenn wir außerdem bei Perugino und seiner Schule[5], bei dem jungen

Weiß.

Raffael[6] vorherrschend einen weißen oder pergamentähnlichen Ton verwendet sehen, der keine Höhung gestattete, müssen wir andere Gründe geltend machen: das Übergewicht des seelischen Ausdrucks, der andachtsvollen Gebärde sowie der sprechenden Silhouette gegenüber der rein formalen Gestaltung, wie sie der Florentiner Brauch vorschrieb.

Norditalien.

Es ist keine Frage, daß von Florenz aus diese farbige Grundierungstechnik auf die übrigen Städte Italiens überging; Siena und Perugia, ja selbst norditalienische Kunstzentren wie Padua, Venedig, Mailand, weisen, wenn auch nur vereinzelt, Beispiele auf. Jacopo Bellini zeigt in seinem Skizzenbuche lichtblaue, blaßrote und grauviolette Farbentöne auf Pergament (um 1450)[7], Giovanni Bellini aber nur blaugrau auf Papier (Venedig, Frauenkopf, A. P. 434),

[1] I Disegni della Galleria degli Uffizi, Ser. I, Fasc. III, Taf. I. u. II. — Weitere Beispiele im Louvre 45: Kopfstudie, Gentile da Fabriano genannt. Stockholm: stehender Jüngling, David mit Schleuder (A. P. 964 und 976). Als eines der spätesten Beispiele: aufblickender Engelkopf eines Unbekannten, Rom, Gall. Corsini (Nr. 130455).

[2] Daher wird sie in Beschreibungen nicht immer als solche erkannt. Wir lesen oft die sonderbarsten Deutungen, so: *greenish wash on purplish background* oder *on turquoise prepared paper*. Aber auch bestimmtere Farben wie Blau, Grün, werden durch Verbleichen, Verstauben und durch das allerdings selten vorkommende Firnissen alteriert.

[3] Rom, Gall. Corsini. — Berenson, Taf. 7.

[4] Uff. 447.

[5] Vgl. Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Perugino, Abb. 163, Pinturicchio, Abb. 278, Spagna, Abb. 284, 290, Caporali 306.

[6] Madonnenkopf, Vas. Soc. V, 3; ferner Fischel, Raffael I, Taf. 16, 18, 19, 21, 22 aus dem Jahre 1503.

[7] Zu vermeiden sind Beschreibungen wie z. B. Golubew, Bellini-Skizzenbuch II, 82: «das Pergament gelb und graubraun grundiert», da das Gelbliche und Bräunliche doch nur der Abscheuerung oder Feuchtigkeit zuzuschreiben sind.

fast wie als Vorstufe des schon vor 1500 auftretenden blauen Naturpapieres (Venezianer Papier). Cima da Conegliano benützt Zinnoberrot, Uffiz. 281/301, Zaganelli Blau (Berlin). Die Mailänder zeigen fast immer Blau.

Der Norden.

Einfacher gestaltet sich der Einblick in die Silberstifttechnik bei Niederländern und Deutschen. Beide unterlegten dem Silberstifte eine weißliche, elfenbeinartige Grundierung des Papieres, die man von der Pergamentpräparierung übernommen hatte. Den zarten Silberstiftlinien, in Kontur und Schattierung, entsprach eine helle Folie. Der heutige Bestand umfaßt in seiner Mehrzahl Skizzenbücher, teils ganz erhalten, teils aufgelöst, die sich mitunter zu einem Lichtgrau versteigen. Der alte Holbein, Dürer, Hans Baldung führen uns in dem relativ reicheren Material die gleiche Tradition vor wie die wenigen, meist anonymen Einzelblätter der niederländischen Schule. Abweichungen, wie der fleischfarbige Ton bei Ambrosius Holbein (A.), stören nicht das gemeinschaftliche Prinzip. Nur in den großen Studien Dürers aus den Jahren 1523—1526 begegnen uns sorgfältig zugerichtete Grüngrundierungen (Abb. 146, 147). Die dunkle Tonung erforderte aber den breiter und schwärzer abfärbenden Bleigriffel. Ausnahmsweise versucht Dürer auch doppelte Grundierungen, um eine wärmere Nuance zu erzeugen, so z. B. unten Rot, darüber Grauweiß (Lautenspielender Engel 1497, Berlin, L. 73), oder unten Rot, darüber Graublau (Engelkopf 1521, Bremen, L. 127). In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kommen gelblich präparierte Blättchen für kleine Porträtköpfe in Mode (Goltzius, Jacob de Gheyn).

Doppelte Grundierung.

Entwicklung.

Anfänge in Italien.

Wenn wir den Lehrgang des Silberstiftzeichnens aus den ziemlich verstreuten Angaben Cenninis herauszuholen versuchen, läßt sich der Reihe nach folgendes feststellen. In erster Linie bespricht er das Übungszeichnen des Garzone auf Holztäfelchen, und zwar nach Vorlagen (*con esempio*, K. 8): Wie man mit dem Stifte zu zeichnen anfangen muß und bei welchem Lichte. «Dann beginne nach dem Vorbilde leichte Sachen zu entwerfen, um die Hand zu üben, und mit nur leicht das Täfelchen berührendem Stifte, daß es kaum sichtbar ist. Deine Striche verstärken sich, indem mehrmaliges Hin- und Widerziehen den Schatten hervorbringt.» Erst nach ausführlicher Behandlung der Grundierung mit Knochenpulver und Farbe (K. 15—20) entwickelt er den weiteren Vorgang eigenen Entwerfens (K. 30): Wie man auf dem Papier mit Kohle zu zeichnen anfangen muß, das Verhältnis einer Figur zu nehmen und dann mit dem Silberstift zu verstärken hat. Also Kohleentwurf auf präpariertem farbigen Papier, um leichter zu korrigieren, und dann Ausführung der Konturen und Faltenzüge mit dem Stifte. «Hast du dies getan, so nimm den Federbart und putze die Kohle weg, und deine mit dem Stifte ausgeführte Zeichnung wird zurückbleiben.» Im nächsten Kapitel (31) folgt das schattierende Lavieren mit verwässerter Tinte und die Höhung mit Bleiweiß, welches entweder mit Leimwasser oder mit Eiklar vermischt wurde. Das Verstärken der Innen- und Außenkonturen geschah mit spitzem Pinsel. «*Tutto questo si chiama disegnare in carta tinta*» (K. 32).

Reine Silberstift-zeichnungen.

Diese streng gotische Auffassung der Cartatinta-Zeichnung läßt die Silberstiftlinie nur als Umrißlinie gelten, ein Zeichentypus, den wir im heutigen Sinne des Wortes noch nicht als Silberstiftzeichnung betrachten (1. Stufe). Erst die Renaissancezeit erhebt sie zur reinen Technik, indem Kontur und Schattierung durch den Metallstift allein besorgt werden. Wir finden zu dieser Zeit nicht bloß die con sentimento fein ausgeführten Kopf-, Hände- und Draperiestudien, die bereits allen plastischen Anforderungen Genüge zu leisten hatten, sondern auch freie Skizzen und Notizen aller Art in den Vorratsbüchlein (2. Stufe). Diese volle Entwicklung und Alleinherrschaft erfuhr sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Silberstift neben Bleigriffel.

Selten sind hier Fälle, wo Silberstift und Bleigriffel auf einem und demselben Blatte an zwei verschiedenen Figuren vorkommen, wie die deutlich voneinander sich abhebenden Oxydationsfarben beweisen (Filippo Lippi)[1], oder gar an ein und derselben Figur, wie bei Verrocchio, Venus und Amor (Uff. 212), oder bei Marco Meloni (London) auf rehbraunem Grunde das Gesicht in Silberstift, der Bart in Bleigriffel. Zur Verstärkung der Plastik wurde in einzelnen Fällen die Silberstiftzeichnung noch mit leichten Lavierungen versehen (Lorenzo di Credi, Uff.).

Höhepunkt.

Der Gebrauch des Silberstiftes setzt in Italien früher und lebendiger ein als im Norden und hört früher auf. Alle großen und kleinen Meister bedienten sich seiner bis ungefähr 1500, bald in Vorzeichnungen für die Feder, bald aber auch, um vollendete Kunstwerke zu schaffen. Als hervorragende Silberstiftzeichner sind zu nennen die drei Schüler Verrocchios: Lorenzo di Credi, Leonardo, Perugino und nicht minder Raffael. Darstellung und Ausführung ihrer Blätter bekunden den reifen Stil. Die weißen Höhungslinien stehen dicht und doch reinlich nebeneinander, die Richtung der Fläche markierend, im vollen Einklang mit der Schattengebung und beide wieder in warmer Farbenharmonie mit der Grundierung[2]. Leonardo führt bereits zu einer freieren Auffassung, indem er die Höhung beiseite läßt; noch weiter geht Raffael, der, von Skizzenbuchblättern abgesehen, auch auf die farbige Tonung Verzicht leistet und auf pergamentähnlich gestimmten Folien mit dem Stifte gleich der Feder arbeitet.

Es sieht wie ein Zeichen des Verfalles aus, wenn Armenino des Silber- und Messingstiftes bei Giulio Romano nur als Werkzeug zur Pausierung von Zeichnungen gedenkt (Precetti 85). Um 1681 spricht Baldinucci von dem Wort «Stile» nur als von einer antiquierten Sache (*questa voce è usata ne' più antichi tempi.* Voc. 158). Allerdings dachte er hier nur an den Silberstift, weniger an den Bleigriffel (Piombino), der zu seiner Zeit noch keineswegs ausgeschaltet war.

Deutschland.

Von der Verwendung in der Miniaturmalerei abgesehen, tritt der Silberstift bei den Deutschen — deutlich wahrnehmbar — im 15. Jahrhundert in den

[1] Ein Zeichner (Silberstift) und ein Zuschauer (Bleigriffel), London, Brit. Museum, Berenson 1345.

[2] Die Gesamtwirkung gleichmäßiger Patina wird häufig durch jene in späteren Jahrhunderten erfolgten Retuschierungen der Lichter grob zerstört und das statt mit Eierklar mit Gummiwasser aufgetragene Bleiweiß fällt durch seinen bläulichen Schimmer heraus.

Abb. 37. Dürer, Selbstbildnis. Silberstift, Albertina. Ausschnitt.

Dienst der großen Kunst. Der Meister des Hausbuches, Holbein der Alte, der junge Dürer (1484) bezeugen das gleichzeitige Auftreten an verschiedenen Lokalschulen (Abb. 37). Das Porträt ist vorherrschend und charakterisiert sich nach 1500 bereits durch Rötelaufputz auf Wangen, Augen, Ohren und Lippen[1]. Im weiteren Verlauf, als durch Dürer der hohe Stil der Zeichnung geschaffen war und der Silberstift so wie in Florenz zur Blüte hätte gelangen können, drängten sich bereits modernere Zeichenmittel störend heran. Als Dürer 1506 bis 1507 zum zweiten Male in Venedig weilte, dort die große breite Pinselzeichnung kennen lernte und sofort in den Studien zum Rosenkranzbilde anwandte, mochte ihm das kleine feine Zeichnen auf glattem weißen Grunde recht altertümlich vorgekommen sein. Und trotzdem erlebte der Silberstift auch durch ihn in den Skizzenbuchblättern der niederländischen Reise[2], in den Porträtzeichnungen vom Jahre 1503, 1504, 1514, 1523, 1526 und einzelnen Detailstudien wie in dem Knabenkopf L. 247 eine technische Steigerung. Dürer.

Jene Prunkblätter auf grünem Grunde wie der Schmerzensmann von 1522 (L. 131), die Apostelstudien der Albertina von 1523 (L. M. 580—583) sowie der in den Niederlanden entstandene lächelnde Alte auf grauvioletter Grundierung (L. 289) wurden, wie erwähnt, der breiten plastischen Ausführung halber mit Bleizinngriffel gezeichnet.

Von Dürers Zeitgenossen kommen Hans Baldung und Lukas Kranach in Betracht. Ein Anonymus von 1546 (Louvre 18869), Profilkopf, oder Porträts von Sebastian Turk (1589—1666)[3] deuten bereits den Übergang zu Miniaturbildnissen an, dem ausschließlichen Gebiete, auf dem sich der Silberstift noch weiterhin betätigte. Auch Embleme wurden damit gezeichnet, wie 1610 der Augsburger Philipp Hainhofer berichtet: «hiemit underthenig eine kurtze verzaichnus meines stammbuechs, auß welchem Ich in beigefüegetes büechlin mit dem silbernen gestefft reyßen und abzaichnen lassen diejenige emblemata und inventiones[4]».

Bei den alten Niederländern scheint sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Silberstift, entsprechend der allgemeinen Kunstblüte, großer Verwendung erfreut zu haben, zumindest stoßen wir auf reicheres Material als in Deutschland. Das Feinstricheln auf weißem, dickem Grunde — so erscheinen uns alle Belege — stimmte ganz zu der Feinmalerei jener Jahre. Wieder sind es Reste von Skizzenbüchern mit doppelseitiger Verwendung, einzelne Porträts, viele Bildzeichnungen, die sich, weil meist Teilkopien nach Gemälden, schon durch das Zusammenhanglose des Figürlichen als solche erkennen lassen. Tatsächlich bestanden nur wenige der heutigen Kritik gegenüber die Probe der Echtheit. Gegen die Jahrhundertwende dringen auch hier die modernen Mittel durch und es ist belehrend, hiefür ein Beispiel aus der Malcolm-Kollektion Niederlande.

[1] Beispiele in den Skizzenbuchblättern Holbeins d. Ä. — Holbein d. J. bedient sich der Rötelmodellierung auf Silberstift noch 1523: linke Hand zum Erasmus in Longford Castle (Ganz, Handz. Hans Holbeins d. J., Berlin IV, 10).

[2] L. 55—58, 60, 64, 123, 147, 285, 286, 337—342, 404, 424—425, 439.

[3] Frankfurt, Städel. Vgl. Bernhard Müller, Archiv für Frankfurts Geschichte 1899, VI, III. Heft.

[4] Quellenschriften f. Kunstgesch. N. F. VI, 30.

(London 541) herauszuheben, das einen betenden Mönch in Halbfigur darstellt, dessen Kopf und Hände noch das feine Silberstiftmaterial, dessen Mantel und Kapuze dagegen schon die rauhere Kreide aufweisen. Ebenso führt Lukas v. Leyden durch den Wechsel der Zeichenmittel in das 16. Jahrhundert ein.

Abb. 38. Silberstiftornamente über gelöschten figuralen Entwürfen.

Frankreich.

Wenn man nach dem verschwindenden Rest französischer Silberstiftzeichnungen schließen darf, so gleichen dieselben vollkommen den niederländischen. Feinste glatte Ausführung auf elfenbeinartiger Grundierung[1].

Skizzenbücher.

Wenn hier die mehrfach erwähnten Skizzenbüchlein mit für Silberstift präparierten Blättern im Zusammenhange eine Besprechung erfahren, so

[1] Eines dieser seltenen Blättchen publiziert in der Vas. Soc. IX, 25 als Jean Fouquet: Bildnis eines päpstlichen Legaten am französischen Hofe. Aus dem Besitze Henry Oppenheimer.

geschieht dies ihres häufigen Auftretens halber und weil sie gegenüber der großen Masse gewöhnlicher Skizzenbücher in technischer Beziehung eine Gruppe für sich bilden. Leider sind die meisten zerschnitten und zerstreut und Beispiele wie jenes oberitalienische Exemplar um 1400 (Rom, Kupferstichkabinett) äußerst selten[1]. Sie dienten den Gehilfen als Sammelstelle und dem Meister zur Eintragung der außerhalb der Werkstatt empfangenen Eindrücke. Noch Leonardo empfiehlt die mit Knochenmehl präparierten Büchlein als Vademecum, um darin die auf der Gasse beobachteten Bewegungsmotive einzuzeichnen[2]. Wir wissen dies auch von Dürer und anderen Meistern und können aus den noch bestehenden Resten beiderseitig grundierter und bezeichneter Blätter den allgemeinsten Gebrauch erschließen[3]. Ja wir müssen annehmen, daß, als die große Silberstiftzeichnung, die Künstlerzeichnung, schon aufgehört hatte, das «Büchlein mit dem Stefft» noch lange im Gebrauch war. Man wird nicht irregehen, wenn man die kleinen Porträtzeichnungen auf gelblich grundierten Papieren, z. B. von Goltzius oder dessen Schüler Jac. de Gheyn, gleichfalls als Skizzenbuchreste auffaßt. Selbst Rembrandts doppelseitige Silberstiftblättchen mit Landschaften gehörten einem solchen an[4], und vielleicht hatte auch das Saskia-Porträt von 1633 (Berlin) einen derartigen Zusammenhang.

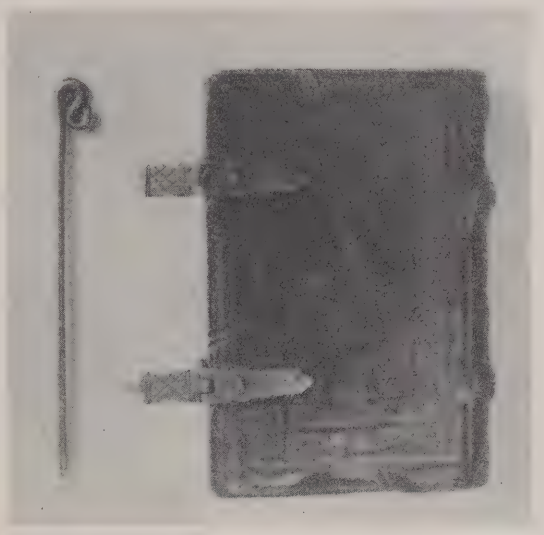


Abb. 39. Schreib-Kalenderlein mit Messingstift, 1596.

Die Pergament-Skizzenbücher mit grundierten Folien erachtete man als so wertvoll, daß man bereits benützte Blätter neuerdings aufnahmsfähig zu machen suchte. Dies hatte seine Schwierigkeiten; ließen sich auch die Metallspuren durch Überstreichen mit dem nassen Pinsel verwischen, so blieben die Vertiefungen an manchen Stellen noch sichtbar[5]. Hie und da erkennt man unter

Mehrfache Benützung.

[1] 13·2 × 9·7 cm. Die Grundierungsfarben der 30 Blätter sind rosa und gelblich (giallognolo). Die Zeichnungen zeigen bereits leichte Lavierungen und weiße Höhungen (Gallerie italiane V, p. 360).

[2] § 179: Trage darum ein kleines Büchlein bei dir, mit Blättern, die mit Knochenmehl präpariert sind, und notiere dir derlei Bewegungen in Eile mit dem Silberstift.

[3] Chantilly, unter Quintin Matsys, auf weißer Grundierung, beide Seiten bezeichnet, Kopfstudien.

[4] Berlin, Landschaften (L. I. 13 und 14); London, Heseltine, Figuren (L. I. 48, 49) und Landschaftsstudien (De Groot, Nr. 1043). Die Maße wechseln zwischen 13·5 × 8·1 — 8·2 cm.

[5] Und wenn man es auslöschen will, braucht man nur mit einem weichen, in gewöhnliches oder Rosenwasser *(en eau commune ou Rose)* getauchten Pinsel tüchtig über den Auftrag zu gehen (Mayerne Ms. bei Berger IV, 152, Nr. 55).

den später eingetragenen Zeichnungen noch die Spuren der früheren Entwürfe. Ein Beispiel dieses Vorganges bietet eine altniederländische Silberstiftzeichnung um 1450—1470, aus welcher Abb. 38 eine besonders deutliche Stelle als Ausschnitt gibt[1]. Unter den später eingezeichneten Ornamentmustern erkennt man noch die langen Faltenzüge stehender Figuren.

Eine andere Form von Neubenützung ergab sich durch das Überstreichen gebrauchter Seiten mit neuen Farbschichten. Einen Beleg bieten die Skizzenbücher Jacopo Bellinis. Unter oder zwischen den mannigfaltigsten Studien erscheinen bald da, bald dort orientalische Stoffmuster, welche selbst die neuen Grundierungsschichten nicht völlig verdecken konnten[2].

Notizbüchlein.

Abb. 40. Lagerbüchlein mit Silberstift. Linz, Museum.

Als die ehedem nur auf Reisen im Gebrauch stehenden Stiftbüchlein von den Malern als zu klein und wegen der Grundierung als zu umständlich aufgegeben wurden, finden wir sie nur mehr — wie schon im Beginne — bei Gilden und im Privatverkehr als Notizbüchlein, oft mit Kalendarien, in einem gewissen Ansehen. Ein derartiges frühes Exemplar eines Miniaturkalenders von 1596 besitzt Albert Figdor in Wien: «Alt vnd Newes Schreib Calenderlein M. Johan. Praetorij verordnetem Astronomi zu Nürnberg / Auffs Jar MDXCVI». In den Messingschließen steckt ein Messingstift und am Schluße des Büchleins folgen 6 lichtgelblich, hart grundierte, dicke (d. h. je 2 zusammengeklebte) Pergamentblättchen für allerlei nützliche Anmerkungen (Abb. 39)[3].

Von ähnlichem Charakter ist das «Linzer Lagerbüchlein» aus dem Schwanenstädter Fund, mit Eintragungen von Weineinkäufen des Paul Pierstl in Niederösterreich aus den Jahren 1645—1659. Grundierte Pergamentblätter und der noch gut erhaltene Silberstift bilden die Ausstattung (Abb. 40)[4].

Aus der gleichen Sammlung A. Figdor stammt ein etwas jüngeres Notizbüchlein mit Silbereinband, daß im oberen Deckel einen nagelartigen, gleichzeitig als Verschluß dienenden Silberstift birgt. Die eingebundenen, dick

[1] Albertina, Inv. Nr. 7788, Rückseite, A. P. 503. Grundiertes Pergament, 12·2 × 21 cm.
[2] Golubew, Bellinis Skizzenbücher II. Erklärungen zu den Tafeln 51, 74, 81—85 u. a.
[3] Sammlung A. Figdor, Nr. F 2930, 8 × 5·2 cm.
[4] H. Ubell, Der Fund von Schwanenstadt in: Werke der Volkskunst, Jahrg. I, S. 58. Nach freundlicher Mitteilung des Autors.

mit Ockergrundierung versehenen Blättchen schließen wegen ihrer Kleinheit jeden zeichnerischen Zweck aus und mochten, wie das Motto auf den Deckeln lautet, eher Vereinszwecken gedient haben (Abb. 41)[1].

Miniaturbildnisse des 18. Jahrh.

In völlige Vergessenheit ist die Silberstifttechnik nie geraten. Im Goldschmiedhandwerk, bei den Miniaturisten oder auch in Künstlerfamilien, wo sich ein derartiges Kuriosum samt Tradition von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererbte, und bei den noch im 17. Jahrhundert beliebten Rechentäfelchen[2] führten die Metallstifte ihr Dasein noch lange weiter. Im 18. Jahrhundert, als die Miniaturbildnisse wieder zu größerer Beliebtheit kamen, erlebte das Zeichnen eine Art Wiedergeburt. Die kleinen holländischen Porträts des 17. Jahrhunderts auf grundiertem Pergament traten in moderner Haltung wieder auf, gingen

Abb. 41. Notizbüchlein. Wien, Sammlung Figdor.

Stylographie.

diesmal von Frankreich aus und zogen über den ganzen Kontinent. Man schätzte das Silber nicht nur als reinliches Material für Elfenbein, sondern zeichnete damit auf Tonpapier die feinsten Profilköpfchen mit zarten farbigen Lavierungen. Die Franzosen nannten dies auch Stylographie (siehe Seite 146).

Schon 1708 berichtet der «Traité de la Peinture en Miniature», daß man die Übertragungen der großen Köpfe ins kleine Format mittels des Verkleinerungsapparates in der Weise besorgte, daß ein Silberstiftchen *(aiguille d'argent)* auf dem Pergament die Hauptkonturen absetzte[3]. Sowohl dieser Vorgang als auch das freihändige Zeichnen «mit einem Stift von Blei, Kupfer, Silber oder Gold auf Pergament» empfahl sich, weil die Konturen, reinlich und unverwischbar, die Farben nicht beeinträchtigen[4]. Mit Zuhilfenahme von Bleistift (Graphit) und Wischer schuf man weiche Schatten und schabte die Lichter mit dem Grattoir oder Bimssteinstängelchen heraus. Sanft lavierende Pinsel vollendeten

[1] A. Figdor in Wien, F 3577. Auf den beiden Deckeln die Schrift: «Sowol im Frieden alls im Krieg Bhält einigkeit allzeit denn Sieg.» 3·6 × 5·6 cm.

[2] «*I libbretij da conto che vengono d'Allamagna*» und deren Zurichtung bei Mayerne, Berger, IV, S. 155, Nr. 58.

[3] Traité de la Peinture 1708, p. 40.

[4] Constant Viguier, op. cit. p. 80. «*Le trait se fait avec un crayon de plomb, de cuivre d'argent ou d'or, qui marque sans rayer sur l'ivoire.*»

das Ganze[1]. Als Beispiele der letzteren Art seien hier auch einige deutsche Namen genannt, die sich gewiß noch durch andere in den übrigen Ländern vermehren ließen: Horneman 1797[2], Steinhauer von Treuberg 1801[3]. In reiner Technik arbeitete besonders Anton Graff, der dieselbe 1783 in Teplitz von einem reisenden Franzosen erlernt hatte und nun selbst in Kurorten (Karlsbad und Teplitz) für je 3 Dukaten an die 300 gezeichnet haben soll[4]. Nach ihm scheint I. Peter Pichler (1765—1806) in Wien derartiges Porträtzeichnen, jedoch in größerem Maßstabe, fortgesetzt zu haben (Albertina).

Außer Porträts kamen im Beginne des 19. Jahrhunderts auf Dosendeckel gezeichnete Landschaften in Mode, für welche die Einführung der Tonpapiere (Papier plâtre oder Papier pelé) besonders willkommen war.

Moderne Versuche.

Die Präraffaeliten, die alle alten und reinlichen Handzeichnungsmethoden konform ihrer formalen quattrocentistischen Auffassung einzuführen suchten und wieder lebhafte Grundierungen, Gold- und Bronzehöhungen anwendeten, gaben den Anstoß, daß in weiterer Konsequenz bei der nächsten Künstlergeneration wie Legros, W. Strang, Shannon und M. Bone auch der Silberstift Einführung fand. Strangs Akte und Figurenstudien und Bones Landschaften sind ganz hervorragender Art und beobachten eine klare, scharfe Strichtechnik. Das große Publikum stand diesem plötzlich wieder auftauchenden Kunstausdruck völlig fremd und verständnislos gegenüber, besonders auf dem Festlande. Hier erzielten erst die Anregungen des «Büchlein vom Silbersteft, 1909», das sich zur Aufgabe gestellt hatte, weitere Kreise für die alte und vornehme Technik zu interessieren, einige Erfolge, aber auch nur ausnahmsweise und bei Graphikern[5]. Eine Zeit, welche das Schaffen mit dem breitesten Pinsel, die kecksten Striche und Farbenflecke als Hauptziel aller Technik aufstellte und lieber ein Zeichnen mit Stückkohle gelten ließ, war für die Haarlinien einer Silberspitze nicht geschaffen.

[1] Ibidem p. 74 und 254 und 351: «Einige begnügen sich damit, ihre Skizze mit einem Silberstifte *(avec une aiguille d'argent)* auf Pergament, dickem Papier oder Bristolpapier zu machen, das mit einer dünnen Schichte weiß überzogen wird *(couvert d'une imprime très légère à la colle)* und führen Schatten und Draperien mit demselben Stifte und manchmal mit einem harten Bleistift aus, wobei sie die Zeichnung nur mit flachen Tinten kolorieren.»

[2] Albertina.

[3] Albertina, Inv. Nr. 6620.

[4] R. Muther, Anton Graff, Leipzig 1881 (Beiträge zur Kunstgesch., Bd. 4, S. 110).

[5] Jos. Meder: Das Büchlein vom Silbersteft, Wien, Gerlach, 1909.

* * *

Breitzeichnende Stifte.

Kohle.

Reißkohle, Holzkohle, Zeichenkohle — Carbone da disegnare (heute a carboncino) — Charbon de fusain, Fusain — Buskool — Charcoal.

Historisches.

Wenn die Erzählungen von dem Lydier Gyges, der am Feuer sitzend seinen Schatten an der Wand mit Kohle umzog, oder von Apelles, der vor den bewundernden Augen des Ptolomäus mit Kohle porträtierte[1], auch nur legendarischen Charakter haben, auf das eine weisen sie hin, daß die zeichnerische Verwendung gebrannten Holzes eine uralte war. Die hohe Entwicklung griechischer Malerei wäre ohne ein so elementares und bequemes Zeichenmittel direkt undenkbar. Und Wandkritzeleien in Pompeji bezeugen, daß ein Stück Kohle von der Feuerstätte immer wieder mehr oder weniger geschickte Naturzeichner hervorbrachte. Horatius gebraucht die Redensart «*Proelia rubrica picta aut carbone*» (Sat. 2, 7, 98), oder er stellt Kohle mit weißer Kreide zur Bezeichnung von etwas Unbedeutendem, leicht Tilgbarem zusammen: «*sani ut creta an carbone notandi*». Die Bequemlichkeit, durch leichtes Wegwischen und rasches Neuzeichnen das unentbehrliche Korrigieren zu erzielen, das stete Zuhandensein des billigen Materiales — in jedem Hause gab es eine Feuerstätte für Holzkohlen — waren gewiß Ursache, daß die gewöhnliche Meilerkohle schon so früh zu dem wichtigsten Zeichenrequisit für jede Art von Entwürfen erhoben wurde.

Erzeugung.

Von Kohlenbrennern lernte man das Verfahren, handliche, stiftartige und den richtigen Härtegrad aufweisende Stängelkohle zu erzeugen. Nach Anweisungen alter Malerbücher zu schließen, besorgten die Künstler diese Angelegenheit selbst. Das Handbuch vom Berge Athos widmet ihrer Bereitung ein ganzes Kapitel[2] und ebenso geben Cennini, Baldinucci und viele andere genau Bescheid[3].

---

[1] Plinius, Nat. hist. XXXV, 89. — Oder der Kallirrhoe, Tochter des Dibutades, eines sikyonischen Töpfers, die den Schattenriß ihres scheidenden Geliebten an die Wand zeichnete.

[2] Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übersetzt von Godeh. Schäfer, Trier 1855, S. 51, § 2. — Die zeitliche Richtigstellung dieses wichtigen Werkes bei H. Brockhaus, Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891 und bei J. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde I, 15.

[3] Cennini, K. 33. — Baldinucci, Voc. 28.

Verwendete Holzarten.

In den griechischen Klöstern nahm man feines Nuß- oder Myrtenbaumholz[1], mit dem Beil in dünne Stücke gespalten und hernach mit dem Messer in federdicke Stiele geschnitten. In der Schule des Agnolo Gaddi und noch weiter zurück bis auf Giotto wurden Weidenstäbe, trocken und schlank, in spannelange Stücke geteilt und vor dem Brennen mit Kupfer- oder Eisendraht zusammengebunden[2]. Später verwendete man Pflaumenholz[3] und im 18. Jahrhundert das Holz vom Pfaffenhütlein (Charbon de fusain), der Linde und Birke[4], im 19. wieder von der Weide[5]. Der Verkohlungsprozeß fand ohne jeden Luftzutritt entweder in einem Topf, der oben mit Lehm verschmiert wurde, oder gleich in einem Lehmklumpen, der sämtliche durch einen Draht verbundene Holzstängelchen gut eingeschlossen hielt, bei langsamem Feuer oder in der Nachglut eines Bäckerofens statt (Abb. 42, nach selbstverfertigtem Modell). Allmähliches Abkühlen in der Erde oder in kalter Asche vollendete die Prozedur[6]. Das Spitzen erfolgte durch Reiben auf einem Ziegelstein.

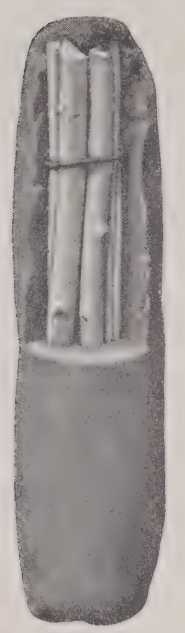


Abb. 42. Weidenstäbchen zum Brennen vorbereitet.

Diese Methode der Erzeugung von Reißkohle erhielt sich, von kleinen, mehr oder weniger praktischen Abweichungen abgesehen[7], durch Jahrhunderte hindurch, selbst bis auf unsere Tage. Ein Haupterfordernis war, zu verhüten, daß die Kohle weder zu hart noch zu weich werde; «ist sie zu stark gebrannt», sagt Cennini, «dann haftet sie beim Zeichnen nicht und zersplittert in viele Teile[8]». Gautier de Nismes hält diejenigen, die klingen, wenn man sie auf den Tisch wirft, für die besten[9].

Verwendung beim Entwerfen,

Die Kohle wurde für alle Jahrhunderte das brauchbarste Instrument der Komposition und der Studienzeichnung. Ihre natürliche Befähigung, leichte, energische und satte Striche im großen und kleinen Maßstabe hervorzubringen, die mit einem Lappen ebenso rasch und leicht beseitigt werden konnten, kam der produzierenden Phantasie wie kein zweites Zeichenmaterial zu statten (Abb. 51). Mit der in ein Schilfrohr (Cannuccia, Kohlrohr) gesteckten oder an ein Stäbchen gebundenen Stängelkohle, «damit man in einiger Entfernung stehen kann, was beim Komponieren helfe», entwarf man schon zur gotischen Zeit direkt auf Wänden und

[1] Handbuch vom Berge Athos, p. 51: λεπτοκαριας ἢ μυρδίνης.

[2] Cennini, K. 33. — Excellency empfiehlt 1688 Weidenkohle (Sallon coals), Part I, K. III, 11.

[3] Volpato Ms. c. 1700: «*il susin ed il salice*»; in Merrifield, op. cit. II, 752. — Lomazzo, Tratt., p, 192: «*Carbone del salce ò del roncagno*».

[4] Gautier, op. cit. p. 10. — Description des arts et métiers, Paris 1761, I, p. 8: «*pour ce petit usage le charbon de fusain mérite la préférence*».

[5] Watelet, Dictionnaire I, 544.

[6] Handbuch vom Berge Athos, p. 52.

[7] So werden nach Volpato die Stäbchen in einer luftdicht geschlossenen, alten Eisenröhre geglüht (Merrifield II, 752).

[8] Cennini, K. 33.

[9] Gautier, op. cit. p. 10.

Holztafeln; ebenso zeichnete man die Umrisse für Federzeichnungen und Miniaturen, «es sei auf Papier, Täfelchen oder auf mit Gips grundierter Tierhaut» (Cennini, K. 33 und 122). Insbesondere war die Holzkohle den Versuchen der Lehrlinge willkommen, «dien- und nützlich», wie es in der Anweisung zur Mahler-Kunst heißt, «weil alles vielmals wieder ausgelöschet und verbessert werden kann» (S. 213). Die früheste Vorschrift Cenninis, daß man Silberstiftzeichnungen immer mit Kohle vorreißen solle, mochte für seine Zeit noch ihre Richtigkeit haben, war aber weder technisch bedingt, noch auch sonst zu empfehlen[1]. So zeigt das Selbstporträt des dreizehnjährigen Dürer alle Entwurfslinien nur in Silberstift, die, weil schwer zu entfernen, heute noch deutlich sichtbar sind. Man vermied Kohle vom Standpunkte der Sauberkeit, besonders bei Weißgrundierung (Abb. 37). für Silberstift,

Bei Federzeichnungen dagegen, Kompositionen wie Naturstudien, beobachten wir Spuren alter Entwurfslinien in Kohle fast regelmäßig. Das lag in der Natur der Sache. Der Silberstift zeichnete vorsichtig tastend und strichelnd, die Feder wurfsweise oder schon Bestimmtes ausziehend; sie war auf die «Blindstrich» der «Reißkol[2]» angewiesen. Mit der Fahne einer Feder wurde nach dem Auszeichnen der Umrißlinien das Papier gereinigt[3]. Aber es blieben immer noch Spuren sichtbar (Abb. 279); bisweilen so stark, daß die Federzüge fast verdeckt werden (Pisanello, Skizzenbuch III, Taf. 205). Es gab auch Künstler, welche die Entwurfslinien in Kohle absichtlich stehen ließen und darüber zeichneten, um das Leere zwischen den Federstrichen tonig zu gestalten (Leonardo, Jüngling mit Speer und Horn[4]; regelmäßig bei Solario[5]). für Feder,

Vor der Einführung des Kartons gestaltete sich das Kohleentwerfen auf Wandflächen und grundierten Tafeln höchst einfach, indem man proportionsmäßig eingelernte Figuren gleich auf die großen Flächen setzte. «Wenn die Tünche trocken ist, so nimm die Kohle und zeichne, komponiere und triff wohl dein Maß . . .» (Cennini, K. 67). Ebenso beschreibt derselbe, «wie man zuerst mit Kohle auf der Bildtafel zeichnet und dann mit Tinte schärfer markiert» (K. 122). Von Vorzeichnungen zur Übertragung ist noch keine Rede. bei Fresko- und Tafelbildern,

Als in der Folgezeit das Fresko sich organisch aus Skizze, Vorzeichnung und Karton aufbaute, besorgte die Kohle fast bei allen drei Vorstufen die Arbeit (Abb. 246). Insbesondere war das Zeichnen der oft viele Quadratmeter umfassenden Kartons ohne Kohle nicht mehr denkbar (siehe Kap. «Karton»). Die überlebensgroßen Figuren bedingten einen breiten Kontur und rasches, grobes Herausarbeiten der Plastik. Dagegen konnten bei der Tafel- und Leinwandmalerei ingeniöse Künstler auf den vorgeschriebenen Karton eventuell bei Kartons,

---

[1] K. 30: Wie man auf Papier mit Kohle zu zeichnen anfangen muß, das Maß von einer Figur zu nehmen und mit dem Silberstifte zu verstärken hat.

[2] Rodler, Underweisung, K. IV.

[3] Vas. Mil. I, 175. — In der Excellency 1688 werden Entenfedern empfohlen: »*a feather of a Ducks wing, with which you may wipe out at pleasure, what you desire to alter in your Draught*», Chap. III, 11.

[4] Müller-Walde, Leonardo da Vinci, Abb. 36.

[5] J. Meder, Andrea Solarios Handzeichnungen (Mitteil. d. Gesellsch. f. vervielfältigende Kunst, Wien 1913, Nr. 2).

verzichtleisten, sobald sie ihre flüchtig skizzierte Kompositionsidee mit Kohle direkt auf der Fläche ausgestalteten und dann mit dem Piombino, Kreide oder einer dünnen Pinselfarbe nachzogen[1].

bei Teilstudien.

Wenn wir aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts oder gar von früher keinen Beleg für Teilstudien in Kohle überkommen haben, so lag die Ursache erstlich in der Bevorzugung einer reinlich ausführenden Kunstweise und zweitens in dem Übelstande, die so leicht verwischbaren Kohlezeichnungen nicht fixieren zu können, so daß sie verdarben. Aber gewiß haben sie bestanden. Konnte man damit Kartons zeichnen, so wird man sie auch bei Kopf-, Figuren- und Draperiestudien versucht haben[2].

Fixieren.

Erst nach der Einführung guter Fixagemittel darf man von erhaltenen Kohlezeichnungen reden (siehe Kap. Fixagemittel). Der um 1470 von P. Pollaiuolo gezeichnete Kartonkopf für seine Fides zeigt noch das stark verwischte Bild erst später fixierter Kohle[3] und ebenso zwei Verrocchio[4] zugeschriebene Madonnenentwürfe. Wohl erst gegen Ende des Jahrhunderts möchte ich für Italien die allgemeine Kenntnis, Kohleteilchen mit Gummisubstanz im Papier zu befestigen, als sicher annehmen, ebenso für Deutschland, wie Dürers Kopfstudien von 1503 beweisen.

Dann aber gingen Kompositionen und Detailstudien Hand in Hand und an Stelle der so sorgfältig gepflegten Zeichnungen, wie wir sie in der Verrocchio- und Botticellischule sehen, erstanden im Laufe eines Jahrhunderts im Norden

Venedig.

Italiens völlig neue Zeichnungstypen. In Venedig erwuchs jenes furiose Zeichnen mit breiter Kohle, angebahnt von Tizian[5], von Tintoretto fortgeführt bis zur Grenze des Möglichen[6]. Bei seinem feurigen Drang nach kühnen Bewegungen und Verkürzungen war Kohle der willfährigste Behelf. Wenn daher der Zeichnungsstil Venedigs durch Michelangelo Tadel erfuhr, so bezeichneten seine Worte nur den scharfen Gegensatz einer älteren und neueren Zeit und die Änderung der Zeichenmittel. Leider ist das erhaltene Material, fast durchwegs auf blauem oder bräunlichem Papier, ein sehr geringes. Wir können uns vorstellen, wie wenig Tintoretto oder andere eine unfixierte, verwischte Kohlezeichnung achteten. Wurden sie nicht gerade von Liebhabern dem Ver-

Bologna.

derben entrissen, fanden sie wenig Gnade[7]. Mehr findet sich bei Barocci und den Carraccisten. Guido Reni, Domenichino, Guercino haben uns manches Interessante hinterlassen, wenngleich es angesichts der großen Fruchtbarkeit dieser Schule nur einen kümmerlichen Rest bedeutet (siehe Teil IV, Schädigung).

---

[1] Bei den Pollaiuoli haben sich beide Fälle aus der Zeit um 1470 erhalten: Ant. Pollaiuolo, Caritas, Uff.; P. Pollaiuolo, Kartonrest zur Fides (Berenson, Taf. XIX).

[2] Vasari erwähnt in seinem Besitze eine allerdings später fallende Zenale-Zeichnung, einen hübschen weiblichen Kopf mit Kohle und Bleiweiß. Vita Bramante.

[3] Berenson, Taf. XIX oder I Disegni degli Uffizi, Ser. I, Fasc. III, Taf. 11.

[4] Ibidem, Ser. I, Fasc. III, Taf. 2 und 3. — Thiis schreibt sie in «Leonardo» dem Alumno di Andrea zu.

[5] Reiter für die Schlacht von Cadore, die Zeichnung fällt zwischen 1516 und 1537 (Oxford, Univ. G.); ferner Z. a. M. Berlin, T. 84. — Auch Bordone macht Detailstudien in Kohle.

[6] I Disegni degli Uffizi I, Fasc. II, 17.

[7] Malvasia I, 467.

Abb. 43. Deutscher Meister um 1520, Kohlebildnis. Albertina. Ausschnitt.

Nach jener formal äußerst bewegten Zeit trat sie wieder zu ihrer ureigensten Bestimmung: zur Kompositions- und Kartonzeichnung zurück, da sie ihre Aufgabe erfüllt hatte und sich überall durch den Einfluß der Akademien eine Neigung zur korrekten Zeichnung in Kreide und Rötel bemerkbar machte.

Bildnisse.

Eine Gruppe für sich bilden die halb oder ganz lebensgroßen Porträtköpfe; war doch zu dem Abringen der Ähnlichkeit die leicht korrigierbare Kohle wie geschaffen. Wenn wir aber trotzdem in Italien nur andeutungsweise Belege erhalten haben, so mag dies wieder auf die geringe Sorgfalt der Konservierung zurückzuführen sein. Dagegen steht in Deutschland Dürer als Kohleporträtist einzig da. Daß er die Anregung dazu in Venedig gefunden, läßt sich aus seinem ersten Aufenthalte nicht nachweisen und ist auch nicht wahrscheinlich. Schon 1503 zeichnet er den Kopf eines Jünglings (Wien, Akademie, L. 426) und seinen Freund Pirkheimer (L. 376). Das Bildnis seiner Mutter 1514 sowie einige Bildnisse aus den Niederlanden erregen wegen der Prägnanz des Ausdruckes, der linearen Sicherheit und Einfachheit alle Bewunderung und bedeuten einen technischen Erfolg, der das Kohlebildnis zu einem selbständigen Kunstprodukt erhob[1]. Der Meister B. B. (1503—1513), Schäufelein 1516 (A. P. 124), sind mehr oder weniger Nachahmer (Abb. 43, Ausschnitt)[2].

Dürer.

Auch Teilstudien treten in Deutschland nur selten in Kohle auf. Außer einem spärlichen, trefflich gezeichneten Beleg M. Grünewalds (A.) konnte ich nur wenig mehr auffinden. Gerade für dessen Kunstweise war diese Technik zur Entfaltung von Kraft und Plastik geeignet.

Bei Entwürfen für Federzeichnungen spielt die Kohle dieselbe Rolle wie in Italien. «Und diß sol mitt linden kolen gemacht sein, damit man jnen abthun vnd ausleschen möge vnd nit eyn ieder sehe wie der (kol) gebraucht worden[3].» Bei Dürers frühen Zeichnungen, wie z. B. bei den Schloßansichten oder der Venezianerin mit dem Schuh, sind die «Blindlinien» noch deutlich sichtbar.

Niederlande.

Trotz des Mangels früher literarischer Quellen muß für die Niederlande ein ähnlicher Verlauf wie bei den Deutschen angenommen werden. Zuerst die Skizzierkohle für Feder, später für Kreide und Rötel und im Beginne des 17. Jahrhunderts als Novum die fixierende Ölkohle (siehe folgenden Abschnitt: Ölkohle). Für einzelne Meister finden sich direkte Hinweise auf vollwertige Verwendung reiner Kohle auf Naturpapieren. Nach Mander (II, 145) zeichnete Spranger († ca. 1608) vor seiner italienischen Reise *met kool en crijt* (weiße Kreide) *op blaeu papier*. Als typischer Kohletechniker sei Paul Potter hervorgehoben, der auf bräunlichem Papier Tierstudien und vollendete Kompositionen ausführte (Abb. 198)[4].

---

[1] In Dürers Tagebuch (Lange und Fuhse) lesen wir wiederholt: «Mit dem Kohln conterfet» (S. 125), «Das thät ich mit dem Kohln» (S. 176) u. a. m.

[2] Albertina. Deutscher Meister um 1520, verwandt mit Gumpolt Giltinger.

[3] Rodler, Underweisung. K. III — «oder tuo ein riß mit linden kolen», ibid. K. IV.

[4] Die Albertina besitzt vier charakteristische Stücke: Viehweide A. P. 498, Kalbende Kuh A. P. 303, Kopf eines Rindes A. P. 159 und Abb. 198; ein gutes Kohle-Tierstück auch in Oxford (Oxf. Dr. III, 32).

Mit anderen Zeichenmitteln.

Daß die Kohle auch andere Zeichenmittel heranzog, um plastisch zu wirken, darf nicht wundernehmen. Schon die Höhung war bei gegründeten oder in der Substanz gefärbten Papieren eine selbstverständliche Forderung. Gerne benützte man die Rotgrundierung der Skizzenbücher (Pontormo). Baroccio, ein hervorragender Kohlezeichner, bediente sich, um eine farbige Wirkung zu erzielen, noch des Rötels oder der Pastellstifte, weiß, rot und gelb, auf blauem oder rötlichem Papier; ebenso Guido Reni. Ähnlich in Deutschland. 1522 finden wir Kohleköpfe von Wolf Huber auf roter Grundierung (A. P. 716). Auch die Verbindung mit Farbstiften (Rötel und Ocker) kehrt hier wieder (Lukas Kranach, Niklas Kilian, 1541). Eine seltene Kombination ist Kohle mit Braunstift (Braunkohle) bei Dürer: Varnbüler-Porträt, L. M. 578.

In den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts, wo die modernsten Kunstbestrebungen das blitzartige Erfassen eines Körpers in Ruhe oder Bewegung und die Gesamtimpression einer Darstellung als das erste Ziel aller Zeichenkunst betrachteten, kam die Verwendung der Stückkohle in Mode, um die Schattenflächen in breitester Form zusammenzufassen.

Fettkohle, Ölkohle.

Eingeölte Kohle — Buskool in Lijnoly, Gheolyde Kool.

Allgemeines.

Zeichnungen in Fettkohle scheinen nicht allein wegen ihrer Seltenheit, sondern auch infolge mangelnder Kenntnis dieser Technik eine abseits liegende Gruppe zu bilden, wiewohl sie nur eine veränderte Kohletechnik aufweisen[1]. Ab und zu begegnet uns ein Blatt in Sammlungen oder Auktionen, ohne daß dessen Technik in den beschreibenden Katalogen seine Beachtung gefunden hätte, wohl nur aus dem Grunde, weil dieselbe ihrem Wesen nach heute in völlige Vergessenheit geraten ist. Und doch erzeugen ihr breiter, weicher Duktus, ihre saftig-schwarze Farbe, die vergilbende Wirkung des Ölgehaltes in und außerhalb der Strichsphäre schon ein äußeres charakteristisches Bild, das sich, einmal gesehen, durch das Frische und Unmittelbare eines Primaentwurfes dem Auge sofort lebendig einprägt (Abb. 51). Die Anzahl der Studien in Fettkohle ist deshalb eine bescheidene, weil nicht jedem Maler auch die Sicherheit der Form zu Gebote stand. Hoogstraeten empfiehlt sie ausdrücklich, um das Urteil des Auges und die Kühnheit der Hand zu fördern[2]. Köpfe, Akte und Halbfiguren bilden in der Regel den Inhalt, seltener Landschaften. Zur Fettkohle gehörte ein weiches, saugendes (also nicht grundiertes) Papier, man wählte gerne die grobfilzigen in Blau und Braun.

[1] In Beschreibungen liest man fast immer Fettkreide, ein Ausdruck, der keinen Sinn ergibt. Denn Steinkreide läßt sich nicht mit Öl tränken; auch wochenlange Bäder in Leinöl erwiesen, daß kein Fett aufgenommen wurde. Ausdrucksweisen wie «*Pierre noire trempée dans l'huile*» oder «*Oliekrijt*», wie wir in französischen und holländischen Katalogen lesen, bedeuten daher eine sachliche Unmöglichkeit. Es findet hier offenbar eine Verwechslung von Kreide und Kohle statt. Ich verwende daher als einzig richtige Bezeichnung Fettkohle oder Ölkohle. Grimms Wörterbuch kennt zwar das Wort Fettkohle, aber nur im Sinne von Glanzkohle und «Ölkohle» wird nicht erwähnt. Für Italien gelang es mir nicht, einen älteren technischen Ausdruck ausfindig zu machen.

[2] Hoogstraeten, Inleyding, S. 32.

Erfindung und Herstellung.

Das Fixieren der Kohle hatte für die Alten immer seine Umständlichkeiten. Es war daher eine im Atelier gewiß zufällig erworbene Erfahrung, daß Stängelkohle, in Leinöl getaucht, nicht nur geschmeidiger und satter sich aufstreiche, sondern auch eine solidere Konsistenz erhalte, sehr willkommen. Ich könnte mir ganz gut vorstellen, daß eines Tages ein Maler oder sein Gehilfe beim Kochen von Leinöl mit der meist in einem langen Rohr steckenden Kohle umgerührt habe und dann beim zufälligen Zeichnen auf die nun eingetretene vorteilhafte Veränderung gekommen sei. Außerdem bestätigt die bei Volpato (vor 1700) kurz angedeutete Notiz, daß man frischgebrannte Kohle mit gewöhnlichem Öl einfette, damit sie sich nicht verwische, obige Vermutung[1]. Die Herstellung selbst überliefert Hoogstraeten um 1678 in folgender Weise: «*Leg den welbeproefde lange pennen Buskool een uur of twee in Lijnoly en strax afgedroogt, zoo teyken uwe naekten of stokbeelden leevensgrot na't leeven. En deeze teykeningen zullen ook niet licht afstuiven*[2].» Leinöl empfiehlt auch eine spätere deutsche Quelle: Anweisung zu der Mahler-Kunst vom Jahre 1745, in welches «die beste und schmeidigste Reiß-Kohle, schon gespitzt zu legen ist, und zwar ein paar Stunden zuvor, ehe man sie brauchen will. Herausgenommen, wird sie mit einem Tüchlein um der Sauberkeit willen abgetrocknet und alsbald gebrauchet. Denn wenn man sie lange außer dem Öl liegen läßet, so werden sie bald untüchtig und hart» (S. 217). Ob es gerade notwendig, die Kohle ein oder zwei Stunden in Leinöl zu tränken, darüber entscheidet einzig und allein die Erfahrung. Die Versuche, welche ich nach dieser Methode anstellte, ergaben natürlich verschiedene Resultate, je nach der Länge der Zeit, nach dem Grade der darauf folgenden Auftrocknung an der mehr oder weniger warmen Luft und nach dem Dichtegrad der Kohlenstifte selbst. Fettkohlen, welche ich nach einem halben Jahr wieder benützte, hatten bereits den fetten, samtartigen Strich verloren und bröckelten leicht ab. Daraus resultiert, daß die frisch zubereiteten auch tatsächlich den besten Effekt erzielen. Nicht zu empfehlen ist dickgewordenes Leinöl.

Merkmale.

Man erkennt die mit Fettkohle geschaffenen alten Zeichnungen leicht an dem zu beiden Seiten der Striche laufenden Fettrand, der im Laufe der Jahre bräunlich geworden ist. Hatte die Kohle zu viel Öl aufgenommen oder war sie nicht entsprechend abgetrocknet, gab sie den Überschuß an das Papier ab. Da zu jener Zeit meist das rauhe Naturpapier benützt wurde, rieb sich die Kohle an den erhabenen Stellen zu kleinen Pünktchen ab, von welchen jedes einzelne unter dem Vergrößerungsglas einen Fettkreis zeigt. Diese Fettkreise wieder schließen sich an dichteren Stellen derart zusammen, daß sie eine bräunliche Unterlage der schwarzen Striche bilden, so daß, besonders auf

[1] Ms. Volpato, Merrifield II, 753: «*qual fatto si unge con olio comune, acciò che adoperato non si canceli*». — Baldinucci, Voc. 28, spricht in dem Artikel carbone kein Wort über Fettkohle, wiewohl uns gerade die Bolognesen die meisten Beispiele hinterlassen haben.

[2] Hoogstraeten, Inleyding, p. 32: «Lege ein wohlausgesuchtes langes Stängelchen Holzkohle ein oder zwei Stunden in Leinöl und trockne es rasch ab. So zeichnet eure Akte und Modelle nach der Natur in Lebensgröße. Und diese Zeichnungen werden auch nicht abstauben».

blauem Papier, die ganze Zeichnung wie mit einem stumpfen Olivgrün ausgeführt zu sein scheint (Abb. 44)[1]. Am sichersten erkennt der Nichteingeweihte die Fettkohlezeichnung an der Rückseite, auf der sämtliche Konturen durchgedrungen und in einem leichten Braun erscheinen (siehe Abb. 51).

Vorkommen in Italien,

Diese bedeutende Verbesserung der sonst beliebten, aber wenig haltbaren Kohle, welche heute der Künstlerwelt völlig abhanden gekommen und neuerdings auf das beste zu empfehlen wäre, läßt sich bereits nach 1550 konstatieren, und zwar zuerst in Italien. Fast möchte man annehmen, daß sie bei den Venezianern in Mode gekommen sei. Für Tintorettos Hand war sie besonders geschaffen, denn sie erzeugte noch breitere und kraftvollere Striche als die gewöhnliche Kohle[2]. Ihm folgten die Bassani und andere. Von Venedig aus — um 1580—1582 waren Agostino und Annibale Carracci in der Seestadt — mochte die Fettkohlemanier nach Bologna gekommen sein, denn nun zeichnen Meister und Schüler damit um die Wette. Die Carracci, Guido Reni, Domenichino[3], Guercino, G. Cavedone schufen Akte und Draperien, selbst Landschaften, meist auf grauem Naturpapier, seltener auf blauem. Auch solche, welche der Schule den Rücken wandten, wie Pietro Faccini (1562—1602), hielten noch an dem Brauch fest. In Florenz treten einzelne Maler wie G. B. Naldini (1537—1591) für die Fettkohle ein, aber ohne Nachfolge.

in Deutschland,

Bei den Deutschen tritt sie nur bei Nachahmern auf. Leute wie der Monogrammist L. S. 1572 (Lorenz Stör?), von dem sich Zeichnungen auf blauen und falbgrauen Papieren mit starken Fettflecken in Erlangen erhalten haben, scheinen den Gebrauch in Venedig gelernt zu haben. In Kombination mit Tinte bei Hans Hugo Kluber (1576)[4].

in den Niederlanden,

Rubens[5], Van Dyck, Jordaens und Salaert schätzen als Breitzeichner gleichfalls diese Technik. Ebenso der Rubensnachahmer Theodor Boeyermans (1620—1678), der mit gewöhnlicher Kohle entwirft, mit Fettkohle fertig zeichnet, wie Teniers, der sie zum Entwerfen von Landschaften benützt (Albertina). Von den Holländern nenne ich zuerst Goltzius (1606), von dem auch Mander erzählt, daß er «*op groote doecken (Leinwanden met) gheolyde kool oft swart crijt*» zeichnete[6]. Ferner Blumenstücke von Huysum, Figurenstudien von Johannes Vermeer[7], Corn. Zaftleven, Esaias van de Velde, A. v. d. Werff, De Gheyn, G. Terborgh, Landschaften von Joris van der Hagen, die mit Tusche laviert wurden, Kompositionen von Abr. Diepraem u. a. m., um nicht mit weiteren Namen zu ermüden. Späte Spuren erscheinen noch bei Cornelis Troost (A), als Vorzeichnung für Pinseltechnik. Die größte Verwendung der Fettkohle fällt demnach in das 17. Jahrhundert, in die

---

[1] Ausschnitt aus Inv. Nr. 2357. 23 × 20·2 cm.

[2] Siehe I Disegni degli Uffizi I, Fasc. II, 13.

[3] Erlangen, Studie zum Triumph der Diana.

[4] Basel, U. 4, 38. Federzeichnung in brauner Tinte auf blauem Papier, mit Fettkohle schattiert.

[5] Ein charakteristisches Beispiel für Rubens bietet ein Akt zur Kreuzerhöhung in Oxford (Oxf. Dr. III, 20).

[6] Mander-Floerke II, 242.

[7] Frankfurt a. M., Städel, zugeschrieben (Städel-Publikation XIII, 10).

Abb. 44. Guercino, Engelkopf in Ölkohle. Albertina.

Blütezeit holländischer und vlämischer Kunst. Maler wie Joh. Heinrich Roos, die in Holland lernten, bringen die Anwendung nach Deutschland wieder zurück, wo sie nur mehr sparsam auftritt. Nichtsdestoweniger empfiehlt sie der Anonymus der bereits genannten Anweisung für grundierte Papiere als ein «sehr nützes Zeug, und ist auch mehr zu großen und ansehnlichen Bildern als zu kleinen und subtilen Dingen dienlich. Dienet daher, große Gemählde, darinnen ganze Stellungen vorhanden, zu zeichnen[1]».

in Frankreich.

Bei den Franzosen kam die Fettkohle, wie die wenigen Beispiele uns belehren, dem frühzeitigen Gebrauch der Kunstkreide gegenüber nicht recht auf. Louis Le Nain (A., Nr. 11195) verwendete sie mit Steinkreide in ein und derselben Studie. Der Unterschied der Färbungen läßt beide leicht auseinanderkennen. Die geringe Tiefe der Steinkreide war wohl Ursache, daß man oft zur Pointierung der schweren Schatten die Fettkohle heranzog. Auch Berchem tat dies in einzelnen Landschaften und setzte auf Kreidezeichnungen mit Rötelaufputz noch tiefschwarze Drucker, um damit ganz eigenartige Effekte zu erzielen[2].

In vollständige Vergessenheit kam diese durch mehr als zwei Jahrhunderte geübte Zeichentechnik, als die Kunstkreide (Pastellschwarz) immer mehr Verbreitung gewann.

Schwarze und weiße Kreiden.

1. Steinkreide.

Schwarze Naturkreide, Schwarze Kreude — Terra nigra, Pietra nera, Lapis niger, Lapis nero oder kurz Lapis, Matita nera — Lapiz negro — Pierre noire, Pierre d'Italie — Zwart krijt (swart crijt) — Italian chalk.

Die schwarze Kreide[3] oder Steinkreide bildete anfänglich in alleiniger Verwendung, später in Verbindung mit Rötel und Weißkreide eines der hervorragendsten Zeichenmittel, das sich sowohl gegen die konkurrierende Kunstkreide, als auch gegen den um die Mitte des 17. Jahrhunderts sich verbreitenden Graphit siegreich behauptete und erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgegeben wurde. Die Steinkreide, gewöhnlich Naturkreide *(pietra nera)* genannt, eine weichere, bergmännisch gewonnene Tonschiefermasse[4], die sich in vierkantige Stängel zersägen läßt, ist heute außer Gebrauch und Handel

[1] Anweisung zu der Mahler-Kunst 217.

[2] Catalogue de Dessins, F. Müller, Amsterdam, Juni 1912, Nr. 12 und 12a und Abbild. planche 2.

[3] Schwarze Kreide (Tonschiefer) wird im Feuer rot, so daß man sich derselben als Rötelkreide (?) bedienen kann. (Krünitz, Enzyklopädie, T. 48, S. 483.)

[4] In der Mineralogie Zeichenschiefer, Schieferschwarz, schwarze Kreide genannt, weich und erdig, sehr kohlereich, heute gewonnen in Thüringen, Oberfranken und Andalusien. — In vollständiger Verwirrung aller schwarzzeichnenden Mittel wird um 1789 auch der damals in Brauch stehende und Reiß-, Schreib- oder Wasserbley, schwarzes Bleyweiß benannte Graphit mit der schwarzen Steinkreide verwechselt und als schwarze Kreide aufgefaßt. (Krünitz, Enzyklopädie T. 48, S. 483.)

gesetzt, da der seinerzeit bestehende Großbedarf an den Akademien völlig aufgehört hat. Es verursachte große Mühe, noch Probestücke aufzutreiben[1].

Eigenschaften.

Da der heutige Sprachgebrauch unter schwarzer Kreide nur mehr die Kunstkreide (Pariser Kreide) versteht, muß im vorhinein betont werden, daß sich Natur- und Kunstkreide in allem und jedem unterscheiden, nicht bloß in Herkommen und Erzeugung, auch in Aufstrich, Farbe und Wirkung, und daß bei Kreidezeichnungen der früheren Jahrhunderte im großen und ganzen nur die Naturkreide in Betracht kommt. Wir erkennen sie an dem braungrauen oder schwarzgrauen, glanzlosen Strich, unter welchem oft deutlich sichtbare, von sandigen Bestandteilen herrührende Kratzer zu bemerken sind, im Gegensatze zu alter und moderner Kunstkreide, die sich tiefschwarz, samtartig und weich aufstreichen läßt (Abb. 51). Gerade diese Härte veranlaßte Klagen von Seite der Künstler und man dachte an mancherlei Verbesserungen, indem man sie während des Zeichnens oftmals mit der Zunge anfeuchtete — Kügelgen spricht von beleckter Naturkreide — oder aufs neue abschabte. «Etliche legen sie in einen feuchten Keller, andere graben sie mit Salz in die Erde, daß sie gelinde bleiben möchte. Im Kaufen kann man sie also kennen, daß sie recht gut ist, wenn sie von außen etliche gelbe Flecken hat als Schwefel, und so man sie mit der Zunge versucht, salzig und sauer am Geschmack, auch geschmeidig und weich zu schneiden ist[2]». Nichtsdestoweniger fanden sich zu jeder Zeit auch weiche Stücke, die, auf dem Reibstein mit Wasser zerrieben, eine tuschähnliche, zum Zeichnen und Lavieren geeignete Flüssigkeit ergaben (siehe Seite 65)[3].

Von deutschen Verfassern alter Auktionskataloge erfährt die Steinkreide kaum eine Berücksichtigung, es sei denn, daß man den Ausdruck alte Kreide findet. Wohl aber liest man in französischen und englischen Verzeichnissen sehr richtig: «*Pierre d'Italie*» oder «*Italian chalk*». Auf die unrichtigen Bezeichnungen wie «*Oliekrijt*» oder «*Pierre noire trempée dans l'huile*» wurde schon auf Seite 106, Note 1 hingewiesen.

Geänderter Maßstab.

Der Eintritt der schwarzen Kreide in die Reihe der Zeichenmittel hatte eine wesentliche Änderung der Zeichentechnik zur Folge. Solange sich der feine Silberstift neben der Feder behauptete, waren durch den dünnen Strich beider eine delikate Ausführung und zierliche Verhältnisse von selbst gegeben. Erst mit Kohle und Kreide vergrößerte sich der Maßstab. Die breitere, beim Zeichnen sich abreibende Spitze forderte naturgemäß einen freieren Strich und eine gröber angelegte Schattenbehandlung. Man wandte daher die beim Kartonzeichnen längst geübte großzügige Kohletechnik an und kam damit der bereits 1435 von Alberti ausgesprochenen Forderung: Figuren oder wenigstens Teile derselben in Naturgröße anzulegen, rascher entgegen. Allerdings war

[1] Mein Vorgänger in der Albertina, der mir väterlich befreundete Josef Schönbrunner, kannte die Steinkreide noch aus der Zeit seines Akademiebesuches und verschaffte mir auf Umwegen einige mit der Säge geschnittene Stengel, mit welchen ich alle notwendigen Versuche ausführen konnte.

[2] Anweisung zu der Mahler-Kunst, S. 214.

[3] Im zerriebenen Zustande wurde sie auch in der Temperamalerei verwendet, so nach Palomino: Tierra negra (E. Berger, Beiträge, IV. Folge, S. 85).

es für den Anfang nicht ein und dasselbe, die leicht löschbare und korrekturfähige Kohle, oder die scharf ritzende Steinkreide zu handhaben, weshalb von vielen der Gebrauch der Kohle vorgezogen wurde, zumindest für die Vorzeichnung, wie in vielen Blättern noch heute erkennbar. Nur die routinierte Künstlerhand durfte es wagen, damit prima zu zeichnen.

Frühester Nachweis.

Die Steinkreide ist Cennini wohl bekannt, scheint aber, wie begreiflich, zu seiner Zeit noch nicht besonders in Ansehen gestanden zu haben. Die Art und Weise, wie er davon spricht, macht den Eindruck, als ob er etwas Neues bringe: Ich habe auch zum Zeichnen einen gewissen schwarzen Stein gefunden (*«certa pria [pietra] nera* oder *una prieta la quale e di natura di carbone»*), welcher aus Piemont kommt und weich ist. Und du kannst ihn mit dem Messer spitzen, da er sehr zart und gut schwarz ist. Du kannst ihn so trefflich machen wie Kohle (K. 34)[1]. Jedenfalls stand sie schon zu seinen Lebzeiten als graphisches Mittel zumindest im Handwerk im Gebrauch[2]. Aber trotz der angerühmten Eigenschaften scheint sie, wenn man nach den wenig erhaltenen, mit diesem Materiale ausgeführten Studienblättern urteilen darf, erst im letzten Viertel des Quattrocento an Verbreitung gewonnen zu haben. Wir finden sie zunächst in großen Blättern, in Kartonzeichnungen als Ersatz für Kohle, oder in größeren Figurenstudien bei Botticelli[3], Signorelli[4], Dom. Ghirlandaio (Köpfe für die Santa Maria Novella-Fresken)[5]. Ebenso bei dem jungen Raffael in seiner ersten Periode. Oder in lebensgroßen Porträtköpfen der Venezianer und Veronesen, bei Giov. und Gentile Bellini[6], M. Basaiti[7], Fr. Bonsignori, 1487 (Studie zu dem Londoner Porträt)[8] und Abb. 291, Montagna 1499[9].

Quattrocento.

Seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts ist die Kreide in Italien in allgemeinster Verwendung. Man kennt bereits verschiedene Sorten. Vasari (Intr. II) spricht von der *«pietra dolce, che viene de' monti di Francia*[10]», Lomazzo nennt sie die *«pietra todescha»* (Tratt. 192). Baldinucci, der in seinem Vocabulario die Kreide ausführlich behandelt, erzählt: *«Cavasi ne' monti di Francia ed in diverse altre parti, ma la migliore viene di*

16. Jahrhundert.

[1] Es ist wohl klar, daß Cennini hier mit dem Ausdruck: *«ho trovato»* nicht eine Entdeckung für sich beansprucht, sondern daß er meint, er habe gefunden, daß man mit Kreide zeichnet.

[2] Gewiß war die Steinkreide aus den Handwerkstätten in die Malerstuben gewandert. Jehan le Begue verzeichnet 1431 in der Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis: *«Lapis niger est, de quo, si satis mollis sit, utuntur pictores et carpentarii* (Merrifield I, 30). Der Ausdruck *«lapis niger fabrilis»* ist noch um 1574 nachweisbar: *«Describunt (Pictores) quoque maiores lineas lapide nigro fabrili vel creta rubea»*. (Petrus Gregorius, Syntaxeon artis mirabilis, Köln 1600, pag. 295.)

[3] Uff. 198.

[4] Berlin, Z. a. M., XV E, 38.

[5] Reproductions of Drawings by old Masters in the Coll. of the Duke of Devonshire at Chatsworth, London 1902, Taf. 22, auf gelblichem Papier, weiß gehöht.

[6] Gentile 1496. Berlin, Z. a. M., Taf. 73—74.

[7] Berlin, Z. a. M., Taf. 77, Basaiti zugeschrieben.

[8] Albertina, A. P. 203; ferner A. P. 359, 594.

[9] Borenius, The painters of Vicenza, p. 111, Madonnenkopf zum Brerabild.

[10] Ebenso Vas. Mil. VI, 136.

Spagna[1]». Allmählich tritt im Cinquecento für Kreide der sonst nur dem Rötel zukommende Ausdruck Lapis ein[2].

Michelangelo macht von der Kreide den reichsten Gebrauch und wirkt durch seine breiten oder auch mit scharfer Spitze fein granierten Studien vorbildlich. Akte, Kopfstudien oder ganze Kompositionen, selbst architektonische Entwürfe, werden damit gezeichnet. Fra Bartolommeo und seine Nachfolger sind eifrige Kreidezeichner. Andere wieder wie Sarto, der exklusive Rötelfreund, benützen sie nur nebenher. Daß die Fähigkeit der Kreide, sich nach Art der Kohle in Flächen wischen zu lassen, bald ausgenützt wurde, sehen wir bereits bei Signorelli (Uff. 131); ebenso im Norden (Abb. 247).

Grundierungen.

Die schwarze Kreide wird im 15. Jahrhundert fast ausschließlich, im 16. nur bei einzelnen Meistern auf weißlichen Papieren verwendet. Das Prinzip eines farbigen Mitteltones als Folie für Licht- und Schattenwirkung hielt man auch dann noch fest, als der Silberstift sich schon überlebt hatte. Auch schwarze und weiße Kreide bedurften zur Plastik der gezeichneten Figuren eines tonigen Behelfes. Man nahm aus den Farbtöpfen etwas Zinnober oder Ocker oder irgendein Braun, verdünnte es zu einer Wassersuppe und strich sie mit großen, breiten Pinseln oder, wie Hoogstraeten empfahl[3], mit einem Schwamme sorgfältig, oder auch nicht, auf das Papier. Die Schichte ist bisweilen so gleichmäßig und dünn, daß es schwer fällt, ein derartig gefärbtes Papier von einem Naturpapier zu unterscheiden, bisweilen wieder grob und streifig, besonders in den späteren Jahrhunderten. In den ersten Jahrzehnten der Kreideverwendung rötelte man das Papier so wie bei der Federzeichnung mit Zinnober oder Rötelpulver an (Fra Bartolommeo, Pontormo), oder man benützte gleich die für Federzeichnungen rot zugerichteten Skizzenbücher (siehe Kap. Skizzenbücher).

Farben.

Später griff man wahllos zu anderen Farben, wie es eben die Werkstatt ergab: schmutziggelb (Fra Paolino, A. Allori, Sodoma), braun (A. Allori, Andrea Sacchi), ockergelb (Romanelli), braun fleischfarbig (Pompeo Battoni). Das Grundieren hörte zu keiner Zeit auf, es bildete besonders beim Übungszeichnen einen billigen Ersatz der Naturpapiere[4]. Eine Farbenfreudigkeit wie bei Silberstift- oder Federzeichnungen kommt nicht vor, kaum daß man noch einem blaugrauen oder tiefblauen dünnen Ton begegnet (Sogliani). Trockene Farbeneinreibungen in Braun (A. Allori) künden das allmähliche Aufgeben aller Sorgfalt an. Es ist daher nicht richtig, wenn Bellori den Schnellzeichner L. Giordano als Erfinder dieser Zeichenweise

[1] Baldinucci, Voc. 92. «*Matita nera. Una sorta di pietra nera che viene a noi in pezzi grandicelli, e si riduce in punte, tagliandola con la punta d'un coltello; serve per disegnare sopra carta bianca e colorita*».

[2] Armenino, Precetti S. 58.

[3] Inleyding, S. 31. «*met een spons.*»

[4] Noch 1745 empfiehlt die «Anweisung zur Mahler-Kunst» (S. 221) folgendes Rezept: Man macht eine Tinktur oder Wasserfarbe von Ruß aus dem Schornstein und etwas Dinte darunter, oder mengt etliche andere Farben zusammen, als man es selber begehret, und streicht dieses mit einem Schwamm sittlich und gleichförmig über gut und fest Papier, welches, wenn es trocken ist, sehr bequem ist die Erhobenheiten und allerhand Zeuge und Weisen darauf zu zeichnen.

rühmt[1]. Dabei erfuhr der Hauptzweck dieser Grundierungen, die Höhungsmöglichkeit, nicht immer Beachtung. Man begnügte sich mit der geringsten Andeutung der Lichter oder konnte auch ganz davon absehen. Michelangelo verzichtete in all seinen Kreide- oder Rötelstudien auf Grundierung und Höhung.

Auf Naturpapieren.

Die ausgiebigste Förderung in allen Landen und Schulen leistete die Einführung der Naturpapiere. Das blaue Venezianer Papier *(carta turchina)* diente der Kreide zuerst in Venedig (Carpaccio)[2], wanderte dann um die Mitte des 16. Jahrhunderts südwärts bis Florenz und westlich ins Mailändische. Die Carraccisten benützten außerdem lichtbräunliche und grobe, schwarzgraue Nuancen (siehe Kap. Papiere).

Kombinierte Kreidezeichnungen.

Im 16. Jahrhundert beginnt bereits (besonders in der zweiten Hälfte) das Zusammenarbeiten von Kreide mit anderen Zeichenmitteln, ein bunter Wechsel von allerlei Schul- und Künstlereigentümlichkeiten, die sich schwer überschauen und gruppieren lassen. Eine gesetzmäßige Abfolge ist nicht zu konstatieren; mit dem jeweiligen Hinzutreten neuer Behelfe setzt eine neue Variation ein, die sich rasch und willkürlich verbreitet. Nicht allein individuelle Neigungen, auch Zufälligkeiten aller Art vereinigen sich zu immer neuen Differenzierungen und führen schließlich zu einem für den Forscher verwirrenden Bilde. Es lohnt sich demnach nur, die verschiedenen Kombinationen, in welche die Steinkreide einzutreten vermochte, deutlich herauszuheben. Ein vollständiges Aufführen aller Varianten würde weder die Übersicht fördern, noch das technische Bild vervollkommnen.

1. Kreide mit weißer Höhung auf toniger Unterlage *(aux deux crayons)*.
2. Kreide mit Rötel auf weißen Papieren.
3. Kreide und Rötel mit weißer Höhung auf getonter Unterlage *(in matita rossa e nera, aux trois crayons)*.
4. Kreide mit einzelnen Pastellstiften.
5. Kreide auf getonten Papieren mit einfachen oder mehrfarbigen Lavierungen.
6. Kreide und Feder mit Lavierungen.

Hiebei sei auf einzelne Kapitel wie Feder, Rötel, Pastelle mit mancherlei Ergänzungen, insbesondere auf die Kreide-Rötelkombination hingewiesen.

So wie man im allgemeinen beobachten kann, daß mit dem Aufstreben eines starken führenden Genius die ganze Kunstweise eine Rückkehr zur Vereinfachung erfährt, so läßt sich auch auf dem Gebiete der Zeichnung dieselbe Erscheinung: die Anwendung einfachster Mittel konstatieren. Umgekehrt lebt in Zeiten des Niederganges und des Manierismus alle Kompliziertheit auf, ein sinnloses, unharmonisches Zusammentun aller graphischen Elemente, die gemischte Technik. Auch in der Entwicklung der Kreidezeichnung ließen sich bald da, bald dort, in diesem und jenem Jahrhundert Verfallsmomente konstatieren.

Deutschland.

In Deutschland begegnet uns die Kreide nachweisbar zuerst bei Dürer, wenngleich sie auch hier schon vor oder um 1500 im Gebrauch sein mochte.

[1] Giordano benützte nach Bellori gleich das beim Spitzen entstandene Pulver des betreffenden Zeichenmittels, Kreide oder Rötel (Bellori, Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni. Rom 1672; hier zitiert 2. Aufl. Rom 1728, S. 308).

[2] Carpaccio, Mann nach links gehend, München 2947, A. P. 592.

Wir finden sie in Kopfstudien und Porträts besonders zur Zeit der niederländischen Reise. Er gebraucht bereits den Ausdruck schwarze Kreude[1] und verwendet sie fast immer auf weißem Papier, ausnahmsweise kommt 1519 eine ziegelrote Grundierung (L. 269) oder 1526 eine gelblichbraune vor (Berlin, Apostelköpfe, hier Abb. 186 und L. 72, 369, 89). Holbein bedient sich für seine vortrefflichen Kreideporträts (Windsor) eines dick und sorgfältig rosa grundierten Papieres und erzielt durch Anwendung von etwas Rötel und Farbstiftbraun feinste Wirkungen (Abb. 205). Ein Anonymus um 1525 grundiert solid grüngrau (Louvre 18875). Matthias Merian kombiniert 1679 Kreide mit Rötel auf venezianischem Papier. Die allgemeinste Verwendung fällt in das 18. Jahrhundert[2]. Um die Wende dieses Säkulums bedient man sich an den Akademien wieder bräunlicher, häufiger graugrüner *(terra verde)* Grundierungen auf starken, aber billigen Packpapieren, die von den Akademiedienern zubereitet und verkauft wurden.

Niederlande. Lucas van Leyden hat uns aus den zwanziger Jahren wohl unter dem Einflusse Dürers entstandene große Kopfstudien hinterlassen. Eine allgemeine Benützung fand sie in Tafelkartons (Abb. 247). Bei Rubens und seiner Schule, durchaus Breitzeichnern, ist schon die weiche, saftige Kunstkreide mittätig, zumal auf Naturpapieren und oft in ein und derselben Zeichnung. Dagegen finden wir die Steinkreide um so häufiger in Holland, und zwar in allen Kombinationen. Das Land erfreute sich guter Fundstätten, die selbst für Deutschland lieferten. Sandrart führt für seine Zeit, 1675, ausdrücklich Kreide aus Holland an (T. A. I, 62). Das weiße Papier blieb bei Künstlern wie Rembrandt und seiner Schule im großen Ansehen; ebenso bei Ruisdael, Cornelisz und Herman Zachtleven, J. Backer, v. Goyen, Esaias van de Velde, I. Visscher. Teilweise erklärt sich dies mit der häufigen Verwendung von Skizzenbüchern,

Auf blauem Papier. die zu dieser Zeit selten Grundierung aufweisen. Die beliebteste Unterlage aber bildet das blaue Naturpapier. Hoogstraeten gibt sogar eine Vorschrift: schwarze Kreide verwende man mehr für blaue und gegronde Papiere[3]. Die Anzahl der Vertreter und Beispiele ist endlos.

Nichtsdestoweniger begegnet man auch mit Schwamm getonten Papieren in gedämpft bräunlichen Tönen, bald lichter, bald dunkler, so gelblich (C. Zaftleven), graubraun (C. Bega), grau (E. Sadeler), braunschwarz (L. van der Cooghen)[4], selbst dünnschwarz (Spranger), ziegelrot (Moyaert). Relativ häufiger

Bunte Lavierung. als in anderen Ländern werden landschaftliche Kreidezeichnungen mit bunten Lavierungen (als Kombination 5) behandelt, so von Herman Zaftleven mit Braungelb; Grün und Blau von Ph. Koninck, A. Cuyp, P. Molyn, Hendrik van Straaten. Es ist dies die unmittelbare Fortsetzung der braunblauen Federlandschaft.

---

[1] Ich gab 7 Weißpfenig für schwarze Kreude, Lange und Fuhse, S. 141; mit der schwarzen Kreuden, L. u. F. 171; auf ein Regalbogen fleißig mit der schwarzen Kreuden conterfet, S. 172; mitunter nennt er sie auch «Steinkreiden», S. 153.

[2] Nach Krünitz, Encyklopädie, T. 48, S. 483, wird um diese Zeit gute Kreide um Osnabrück und Nürnberg gefunden; die beste aber werde aus Rom und Portugal bezogen.

[3] Hoogstraeten, Inleyding, S. 31.

[4] Über das Zurichten und Färben von Papieren mit Tinte und Rötel siehe Lairesse, «Zeichenkunst», S. 66.

Bei der großen Masse fleißiger Künstler Frankreichs mit meist in kombinierter Weise gezeichneten Studien spielt die bereits im 17. Jahrhundert aufkommende Kunstkreide eine bevorzugte Rolle. Aber ebensosehr läßt sich auch gleichzeitig Steinkreide *(Pierre d'Italie)* feststellen, am häufigsten in akademischen Arbeiten, gewöhnlich auf Naturpapieren oder auf grundierten oder gefärbten Unterlagen. Besondere Typen bilden J. Callot, der seine Kreidefiguren braun laviert, oder Moreau le jeune, der 1776 auf lichtgrau präparierten Papieren ebenso laviert und mit Rötel belebt, oder wie P. A. Marchais (geb. 1763), der seine Figuren mit Blau leicht tönt (Alb. 12811). Auch die allmähliche Verbreitung des Graphitstiftes im 18. Jahrhundert ändert an der Verwendung und Beliebtheit der Kreide sehr wenig. Man steht dem kalten, noch unvollkommenen Zeichenmittel sehr mißtrauisch gegenüber und greift lieber neben Rötel zur alten *«terra nigra»*. Selbst die erwähnte, von Frankreich in alle Länder sich verbreitende Kunstkreide war auch im 18. Jahrhundert nicht imstande, das sparsame Zeichenmittel an Akademien zu verdrängen. Im Traité de la peinture von 1708 werden nur genannt: *«de Craye, pour rehausser, ou de pierre noire ou de sanguine, pour faire les ombres*[1]*»*. 1839 wird die Steinkreide *(Pierre d'Italie la plus noire possible)* sogar noch für die Miniaturzeichnung empfohlen[2]. Frankreich.

Wiewohl das Unterscheiden von Kohle- und Kreidezeichnungen keine besonderen Schwierigkeiten macht, werden in Beschreibungen besonders älterer Zeichnungen die Materiale sehr leicht verwechselt. In der Regel entscheidet man sich für die näherliegende Kreide; besonders Vorsichtige schreiben zu ihrer Sicherung: Kreide oder Kohle. Namentlich bedeutet für Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts der Ausdruck «mit Kreide entworfen» einen Irrtum, da der Entwurfsbehelf in der Regel Kohle war. Was sich an der Hand eines Kohle- und Kreidestängels auf praktischem Wege mit einem Blick erfassen ließe, bedürfte hier der umständlichsten Beschreibung ohne jede Gewähr. Wäre die alte Mineralkreide noch überall erhältlich, gäbe es für den Wißbegierigen nichts Einfacheres als eine Probe, um sich durch Vergleich von Farbe und Struktur den Unterschied einzuprägen. Einen beiläufigen Einblick gewähren die Strichproben in Abb. 51. Merkmale

Die Kohle als das weichere und sprödere Material verträgt keinen zu starken Druck, splittert leicht, gibt zwar genug Stoff ab, der aber wenig an der Oberfläche haftet, so daß die leichten und flüchtigen Teilchen an einzelnen Stellen wieder abfallen und die Linie ein lückenhaftes, ungleichmäßiges Gepräge erhält (Abb. 246). Das schwärzlich-bräunliche Pulver ist in den breiten Strichen meist ungleichmäßig verteilt, was man bei selbst schwacher Vergrößerung konstatieren kann. Sehr feine, bestimmte und scharfe Linien haben sich nur dann erhalten, wenn unmittelbar darauf eine Fixierung erfolgte (Dürer). Die in der Regel nicht fixierten Kohlezeichnungen verraten sich durch größere oder kleinere verwischte Partien, Striche ohne bestimmte der Kohle.

[1] Traité de la Peinture, p. 231.
[2] Constant-Viguier, op. cit., p. 255.

Merkmale der Kreide.

Schärfe oder gar mit einzelnen Unterbrechungen. Die Naturkreide dagegen, hart oder weich, wird durch kräftigen Druck in das Papier eingestrichen und ergibt dadurch einen ziemlich egalen und dunklen Linienzug, der an einzelnen Stellen Kratzer aufweist. Wenn auch im unfixierten Zustande leicht verwischbar, bleibt der Strich im wesentlichen doch bestehen und unterscheidet sich von jenem der Kohle, die in diesem Falle fast völlig verschwinden kann, auf das deutlichste.

Tatsächlich schwierig auseinanderzuhalten sind weiche, satte Steinkreide und die schon im 17. Jahrhundert angewandte künstliche Kreide (siehe den folgenden Abschnitt).

Braune Kreide.

BRAUNE NATURKREIDE. Bisweilen zeigt Kreide nicht eine schwärzliche, sondern eine ausgesprochen braune Farbe, wie wenn sie von weicher Braunkohle herrühren würde (Bartolommeo, München 2163, 2170). Ob dies in einer zufälligen Verschiedenheit des Materials der *terra nigra* lag, oder ob man ausnahmsweise oder versuchsweise weiche Stein- oder Braunkohlenstücke zeichnerisch verwendete, läßt sich bei dem absoluten Literaturmangel und den wenigen Beispielen kaum feststellen. Immerhin ist diese Annahme nicht undenkbar, wenn man eine Stelle aus Dürers Tagebuch: «Ich hab 4 Stüber geben für Steinkohln und schwarze Kreuden» so deuten will[1] und zwei nach der niederländischen Reise fallende Bildnisse (Varnbüler, L. M. 578 und P. Hofhaimer, Brit. M., Vas. Soc. VI, 251) heranzieht, welche neben Kohle und schwarzer Kreide auch braune Striche zur Bezeichnung stofflicher Unterschiede zeigen.

2. Kunstkreide.

Rußkreide[2] — Crayon noir.

Von der in ausführlicher Weise behandelten schwarzen Naturkreide ist die bereits im 16. Jahrhundert bekannte, aus feinem Lampenruß hergestellte Kunstkreide wohl zu unterscheiden. Hinsichtlich der Entstehung und des Striches gleicht sie unserer «Pariserkreide», mit der, rund oder viereckig gepreßt oder in Holz gefaßt, heute in allen Schulen gezeichnet wird (Abb. 51). In beschreibenden französischen Katalogen nannte man sie bald irrtümlich *Pierre noire*, bald richtig *Crayon noir*, in deutschen einfach Kreide, wiewohl der Name Rußkreide[2] nicht so ganz ungebräuchlich war.

Herstellung.

Schon vor 1520 erzeugte man in Italien allgemein Pastellstifte und darunter auch schwarze[3], die sich wegen ihrer Weichheit, im Gegensatz zu der oft steinigen Naturkreide, sehr bald verbreitet haben mochten. Lomazzo will diesen *nuovo modo* sogar Leonardo zuschreiben. Bestimmt nachweisbar tritt das Pastellstiftzeichnen erst in seinem Schülerkreise auf (Boltraffio, Luini; siehe Kap. Pastelle). Vom Ende des 17. Jahrhunderts überliefert uns Volpato ein Rezept, das gewiß nur ältere Überlieferungen vermittelt: *ma il fumo s'impasta con*

[1] Lange und Fuhse, S. 127.

[2] Rußkreide belegt in Krünitz, Encyklopädie, T. 48, S. 483.

[3] J. G. Wille, Mémoires 1759, tom. I, 124: *crayon noir et blanc.*

terra da bocali (weiße Töpfererde) *e si seca al fuòco e serve anco per carbone da disegnare*[1].

Im allgemeinen sind italienische Beispiele selten, am ehesten in Verbindung mit anderen Pastellstiften in der Mailänder Gruppe: Boltraffio; außerhalb Mailand mit Rötel bei Boccaccio Boccaccino[2], Giov. Manozzi (A. 866); allein verwendet, auf bräunlichem Papier mit Wischtechnik, bei Giuseppe dal Sole (geb. 1654); ferner bei Philipp Peter Roos († 1705) in Tierstudien, bei Rosa de Tivoli (geb. 1655) und dem Venezianer G. B. Piazzetta (1682—1754) in Studienköpfen. Italien.

Leicht erkennbare, charakteristische Kunstkreidestudien finden sich bei Rubens. Köpfe wie jene zum Ildefonsaltare (A. 8271) oder nach seinem Sohne Niclas (A. 8267) lassen über das Stoffliche keinen Zweifel aufkommen[3]. Von den Holländern sind zu nennen: Berghem, der den Kunstkreideentwurf mit Tusch laviert und auf blaues Papier setzt, Cornelis Zachtleven um 1650, oder Lendert van der Cooghen 1651, mit Figurenstudien. Die Niederlande.

In Frankreich konturieren die bekannten Porträtzeichner Dumonstier und Lagneau ihre Bildnisse meist in diesem Materiale und beleben sie mit anderweitigen Farbstiften. Später wenden Simon Vouet, Louis Le Nain, Carle Vanloo, F. Boucher, Greuze, J. B. Massé dieses saftig schwarze Mittel in immer neuen Verbindungen an, besonders in der Kombination «*au trois crayons*» (Watteau). Wegen ihrer Weichheit eignet sie sich besonders zur Wischtechnik, die sich hauptsächlich in Frankreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts einer größeren Beliebtheit erfreute *(manière estompée, dessins estompés)*. Frankreich.

3. Weiße Natur- und Kunstkreiden.

Schneiderkreide, Gips, Schreibkreide, gepreßter Pfeifenton — Creta, Gesso da Sartori, Grafio bianco, Lapis bianco, Pastelli fatti di Gesso — Wit Krijt, gedroogde Pijpaerde — Craie blanche — White chalk.

Den natürlichen Abschluß der Kohle-, Kreide- und Röteltechnik bildet die weiße Zeichenkreide, ohne deren Mithilfe das Zeichnen auf getonten oder farbigen Papieren hinsichtlich plastischer Gestaltung nur unvollkommen bleiben würde. Die Kreidehöhung scheint indes tatsächlich erst mit den breitzeichnenden Materialien aufgekommen zu sein, da die vorhergehende Periode (Feder und Silberstift) die reinlich strichlierende Pinselhöhung mit Bleiweiß als stilgerechter erkannt hatte. Damit stimmt auch Cenninis Bericht, der die Ausnützung der Schneiderkreide nur zum Zeichnen auf Geweben und Zendel seitens der Sticker kennt, während Baldinucci 1681 außer dieser handwerksmäßigen Praxis die künstlerische Verwendung als längst bekannt verzeichnet (Voc. 66).

[1] Volpato, Modo da tener nel dipinger (Merrifield II, 753). — Um 1792 führt Günther in seiner «Pastellmahlerey», S. 134, gebranntes Elfenbein, Frankfurter Schwärze und Birkenkohle als Bestandteile an.

[2] I Disegni d. Uff., II. S., III. fasc., 7, vom Jahre 1512; ursprünglich Dosso Dossi, von Venturi Boccaccino zugeschrieben.

[3] Zu beachten sind jene Fälle, wo mit Kohle entworfen und mit Kreide ausgeführt wurde, z. B. Niclas Rubens mit der roten Kappe (A. P. 111).

Schneiderkreide.

Das frühest nachweisbare Material hiezu war die Schneiderkreide, *Gesso da Sartori* (Cennini)[1], *Gesso da Sarti* (Baldinucci)[2]. Außer dem Ausdruck *Gesso* verwendet Cennini (K. 165) in freier Weise auch *Carbone (secondo togli carboni o neri o bianchi). Gesso di Sarto* bedeutet hier nicht bloß Gips im heutigen Wortsinn, sondern auch das Mineral Talk, Speckstein (Steatit), das jedoch nur als weiche Art verwendbar war. Die grauliche Farbe und die geringe Verwischbarkeit alter Höhungen, sowie Baldinuccis Beschreibung lassen darauf schließen.

Gips.

Aber auch das Zeichnen mit Gips selbst, d. h. mit einem Stück gegossener und dann geschnittener Gipsmasse, war, wie wir noch hören werden, nicht ausgeschlossen, weil dieselbe leicht abfärbte, gleich der gewöhnlichen weißen Schreibkreide, die in Fällen der Not gleichfalls als rascher Behelf diente[3]. Letztere wurde, wenn sie stark brüchig war, zuvor etwas gebrannt und gehärtet, indem man sie in ein Kohlenfeuer legte. Das Brennen verlieh ihr auch den Vorteil, daß sie auf farbigen Papieren besser haftete. «Jedoch muß man zusehen, daß sie nicht zu lange auf dem Feuer liege, bis daß sie steinicht wird[4].» Auch bei den Holländern findet die italienische weiße Kreide von gelblicher Farbe, *Wit krijt* (Gesso), mehrfache Erwähnung[5].

Kreide.

Abb. 45. Bouchardon. Doppelstifthalter.

Grafio bianco.

Eine weitere Art war der *Grafio bianco* oder *lapis bianco*, dessen Material von F. Imperato 1599 ziemlich genau beschrieben wird. «Man schneidet die weiße Erde *(la terra bianca)* in Zeichenstängel, wie es bei der schwarzen Kreide geschieht. Es ist dies ein Material, welches sich im Wasser schnell löst, am Feuer nicht härtet, und einen scharfen kalkartigen Geschmack hat. Man verwendet es zum Zeichnen auf der Tafelgrundierung nach Art der Gipspastelle. Aber dennoch ist es bei uns nicht sehr im Gebrauche[6].»

---

[1] «*Come si lavori in tela nera o azzura o in cortine. Togli gesso da sartori, e fanne gentilmente cotali pezzoletti, come fai di carbone*» (K. 163 und 164).

[2] Baldinucci, Voc. 66. Er nennt zwei in Betracht kommende Sorten, zuerst eine Art Gips: *Una sorta di gesso, assai bianco et in pezzi, non molto sodo* (hart), *nè molto tenero. Dicesi da Sarti, per esser comunemente adoperato da tali Artefici per disegnare su le pezze delle pannine i contorni de' vestimenti, che devono tagliate. Serve anche a nostri Artefici per fare i chiari ne' disegni che fanno di matita rossa o nera, su' fogli colorati.* Eine zweite Sorte (Talk): *Gesso da Sarti seconda sorte. Un certo gesso in foggia di pietre di color sudicio di cui si servono i detti Artefici per lo medesimo fine notato di sopra.*

[3] Anweisung zur Mahler-Kunst, 1745, S. 218.

[4] Ibid. S. 218. [5] Hoogstraeten, Inleyd. 31. — Lairesse «Zeichenkunst» S. 66.

[6] Ferrante Imperato, Dell' historia naturale, Napoli 1599, p. 122: *Il Grafio bianco si taglia [la terra bianca] in pastelli per disegnare come della terra nera si è detto: e materia*

Ein bequemes Höhungsmittel bildeten die nach Art der Pastelle um 1587 künstlich verfertigten weißen Stängel, aus frischem, feinem *Gesso* und ebensoviel *Biacca* zusammengemischt[1], wohl dieselben, die Imperato zwölf Jahre später *Pastelli fatto di gesso* nennt[2]. Ähnlich waren die bei den Holländern und Deutschen üblichen, nach Hoogstraeten aber (p. 31) aus Pfeifenton, gedroogde Pijpaerde — bei den Deutschen weiße Taback-Erde genannt — auf nassem Wege hergestellten Pastelle, über deren nähere Zubereitung wir aus der Anweisung zur Mahler-Kunst noch erfahren, daß sie durch Rollen und festes Pressen in vierkantige Stifte geformt wurden[3]. Weiße Pastelle. Pfeifenerde.

Alle diese Kreiden wurden, weil leicht gebrechlich, nur in kurzen Stückchen verwendet, die man in Gänsekiele, «in Zeichen-Federn eines Fingers lang», oder in Schilfrohr steckte[4]. Frühzeitig kamen schon die Doppel-Kreidehalter in Brauch (*Toccalapis, Matitatoio, Porte-crayon*, Kreidefedern) für schwarze und weiße Kreide oder für Rötel und weiße Kreide (Abb. 45)[5]. Während alle genannten Höhungsmittel in erster Linie dem trockenen Verfahren dienten, konnten Gips und Kreide in einzelnen Fällen auch im nassen Zustande, mit Gummi angerieben, mittels Pinsel aufgetragen werden[6].

Rötel.

Rotstift, Rothstein, Rötelstein, Rote Kreide, Blutstein (Hämatit), rotelstein, rottelstein — Rubrica terra, Creta rubea; Lapis rosso, Grafio rosso, Pietra rossa detta Apisso, Matita rossa; bei Baldinucci: Lapis, Amatita oder Matita, auch Cinabro — Lapiz roxo — Pierre rouge, Crayon rouge, Ocre rouge, Pierre de Sanguine oder einfach Sanguine — Root Krijt, rood aarde — Red chalk.

Die Ursachen, warum Rötel, ein schon durch Tausende von Jahren bekanntes erdiges Farbmittel — vielleicht das älteste[7] — erst kurz vor 1500 in Italien als trockener Zeichenstift bei Künstlern in Verwendung trat, mögen mancherlei gewesen sein. Das breite Primazeichnen stand erst im Aufstreben, es mangelte der Behelfe, kräftig ins Papier gestrichene mißlungene Linien zu entfernen. Anderseits mag das grelle Rot auf Weiß gegenüber den feingetonten Grundierungsfarben, der breite Rötelstrich gegenüber den feinen Metallstiftlineamenten Späte Verwendung.

che si scioglie velocemente nell' acqua, e non s'indura al fuoco: ma piglia sapore acre, a modo di calce. Adoprasi nel disegnare su l'imprimature, nel modo de pastelli fatti di gesso: e perciò non è molto in uso appo noi. — Bellori 308.

[1] Armenino, Precetti: womit ihnen die Lichter sehr lebhaft gelingen.

[2] Imperato, p. 122.

[3] S. 218. — Pfeifenton ist eine sehr reine, kaolinartige Varietät der Tonerde.

[4] *Mettili [i pezzoletti] per un bucciolo di penna d'oca* (Federkiel), *di quella grossezza che richiede* (Cennini, K. 163).

[5] Louvre, Braun 625. Rötel; 22·2 × 31·7 cm.

[6] *Craie blanche. Cette craie, sujette à s'effacer, oblige souvent de la délayer avec de la gomme et de l'employer avec le pinceau: alors on dit du blanc de craie ou du blanc au pinceau.* (D'Argenville, Abrégé X, p. XXXIV.)

[7] Schon in der Periode des Paläolithikums (Steinzeit) kommt Rötel als Schmuckfarbe vor. In der Grotte du Cavillon fand man ein männliches Skelett auf einer künstlich hergestellten Schichte pulverisierten Rötels liegen (Georg Kyrle, Schmuck und Kunst des spätquartären Menschen. Urania V, S. 448).

für ein gotisch oder renaissancemäßig empfindendes Auge nicht gerade angenehm gewirkt haben. Man halte ein Silberstiftwerk Credis neben eine Rötelzeichnung Sartos, um den physiologischen Ruck zu verspüren. Selbst Schwarzkreide- oder Kohlezeichnungen auf gelblichen Papieren hatten ihr gegenüber noch ein diskretes Gepräge. Rötel galt in der ganzen Frührenaissance als derbes Handwerkermaterial, seine Aufnahme in den hohen Zeichnungsstil setzte einen völligen Umschwung ästhetischer Anschauungen voraus. Schließlich hatte man bis ungefähr 1480 noch keine entsprechenden Fixiermittel zur Verfügung und nichts wirkte häßlicher als eine verwischte Rötelzeichnung.

Der Rotstift tritt nach der schwarzen Kreide in die Technik ein, wiewohl seine Verwendung in der Wandmalerei uralt ist. In ägyptischen Grabkammern, in den Malereien von Herculaneum und Pompeji und in den Katakomben finden sich unzählige mit Rötelfarbe konturierte Figuren[1]. Noch um 1431 führt ihn Jehan le Begue in seinem Farbenvokabular unter *rubea creta seu terra* nur als Farbe an[2] und ebenso Cennini, der die Brauchbarkeit des Amatito (von Hämatit = Blutstein) für Freskomalerei besonders hervorhebt[3]. Alberti spricht vom Rötel als bei Bildhauern in Verwendung stehend, um auf dem Tonmodelle notierende Linien zu machen[4], wohl in ähnlicher Weise, wie heute noch Zimmerleute Balken linieren. Als Michelangelo in Rom weilte, erzählt Condivi, ersuchte ihn ein Edelmann um eine Zeichnung. Der Künstler griff, «weil der Rötel noch nicht im Gebrauche war *(perciocchè in qual tempo il lapis non era in usu)*, nach einer Feder[5]». Condivi kannte also für jene Jahre, d. i. um 1496, den Rötel noch nicht in Verwendung.

Literatur.

Auch nach 1500 lassen sich wenig Stimmen über den Rötel vernehmen, es sei denn die Erwähnung, daß dieser oder jener Meister gerne damit gezeichnet habe. Um 1587 erfahren wir von Armenino einiges über technische Eigenschaften, daß ihn die Maler im rohen Zustand kaufen und dabei eine gute Auswahl zu treffen haben, daß das Material weder zu weich noch zu hart, noch löcherig *(spugnosa)* sein dürfe. Zuerst müsse man ihn von den äußeren verwitterten Schichten und Rauhigkeiten befreien, um ihn dann mit dem Messer oder der Säge in vierkantige Klötzchen zu schneiden. Diese Stängel stecke man in das Rohr und spitze sie (S. 62).

Eine besondere künstlerische Wertschätzung erfährt er 1599 durch Imperato in seiner Historia naturale, wo Rötel, *grafio rosso* genannt, bereits wegen der Exaktheit der Linien, der Anmut und Harmonie in der Schattengebung als das am meisten geschätzte Zeichenmittel hingestellt wird[6]. Von der gerade um

[1] Die Worte bei Horaz, Sat. II, 7, 98: *proelia rubrica picta aut carbone* geben einen literarischen Beleg. — Ferner Plinius XXXV, 31, 33, 36, XXXIII, 115. — Vitruv VII, 7.

[2] Merrifield I, 24 und 34. [3] Vgl. Anm. zu K. 42.

[4] *Signabis enim rubricae lineam* (In: De Statua, Quellenschr. f. K. XI, S. 199).

[5] Condivi, Vita di Michelangelo, Rom 1553, und Portheim Rep. f. Kw. XII, 145. — Ist hier Lapis auch durch kein Attribut als Rötel bestimmt, so muß man doch annehmen, daß nur *lapis amatito* gemeint sei. Erstlich stand schwarze Kreide bereits im Gebrauch und zweitens habe ich den Ausdruck Lapis für dieselbe außer bei Jehan le Begue nicht mehr gefunden.

[6] Imperato, op. cit. Buch IV, K. XXXII, 122. *Il grafio rosso, appo alcuni ematite: quantunque nella su prema superficie si bagni, e bagnato meglio segni: non si scoglie*

Abb. 46. Leonardo. Früher Rötelentwurf zum Sforza-Denkmal. Windsor.

diese Zeit erkannten Befähigung, den Rötel in Verbindung mit Steinkreide als koloristisches Mittel zu gebrauchen, spricht er jedoch nicht. Dagegen bemerkt er, daß man den Stift beim Zeichnen öfter in Wasser tauchen solle, um weichere Striche zu erhalten, eine Beobachtung, die gewiß ihre volle Richtigkeit hat, sobald es sich um härtere oder alte Exemplare handelt[1].

Fundorte.

Vasari[2] wie auch hundert Jahre später Baldinucci[3] und Sandrart[4] geben als Fundstätte des Rötels Deutschland an. Im 18. Jahrhundert bezog man gute Qualitäten aus Ägypten und der Berberei (Reinhold, Zeichen- und Mahlerschule, 1786, S. 84).

Farbennuancen.

Die Rötelfarbe variiert in verschiedenen Nuancen, vom hellsten Rot bis zu stumpfen, gebrochenen und dunklen Tönen[5]. Zur Zeit seines frühesten Auftretens in der Zeichnung beobachtet man ein helles, frisches Rot, das noch im 16. und 17. Jahrhundert in Italien, Deutschland und Frankreich vorherrscht. Aber schon im letzteren Jahrhundert tritt in Italien eine dunklere, mehr ins Violette gehende Sorte auf (Guido Reni, Poussin). Im folgenden findet sich dieselbe in Rom[6] und noch häufiger in Paris in Verwendung (Bouchardon, Subleyras, Parrocel, Michel Corneille, G. Audran, H. Robert 1763, Charles Eisen, F. Bartolozzi). Die Vorliebe für den dunklen Rötel ist um 1786 so allgemein, daß Reinhold direkt fordert, ein guter Rötelstift sei braunrot. Um ihn dunkler zu färben, empfiehlt er eine Behandlung mit Scheidewasser oder einer anderen Säure, die ihn gleichzeitig erweicht[7].

Der Rötel brachte ein neues Element in die Zeichnung, die Farbigkeit der Linie, und bildete den Vorläufer der später auftretenden Buntstifte (Pastellstifte). War bisher für eine bestimmte flächige Farbenwirkung die Grundierung allein maßgebend, oder im Sinne malerischer Effekte die bunte Lavierung, so trat nun der kräftige Rotstrich bald allein, bald in Verbindung mit Schwarz und Weiß in lineare Aktion. Die Derbheit des Materiales, das aufdringliche

perciò nell'acqua, ma si ritiene. Tra tutte le spetie de grafij per disegni da conservarsi, è lo più stimato, cosi per giustezza de lineamenti, come per gratia e union di adombratura: confassi nel colore sanguigno con l'ematite: nella sustanza anco alquanto se li confa, ma ce degli nella durezza, che nello ematite è molto maggiore.

[1] Auf diese Weise konnte ich mit einem durch ein halbes Jahrhundert liegen gebliebenen, an der Oberfläche verhärteten Rötelstift, der kaum eine Spur hinterließ, noch schöne, weiche Striche hervorbringen. In umgekehrter Weise wird ein leichteres Zeichnen von eigenartig zerflossener Wirkung erzielt, wenn man das Papier vorher einnäßt. Solche Zeichnungen fand ich bei Franz Hofer, † 1915.

[2] Vas. Mil. I, 174: «*Lapis rosso, che è una pietra, la qual viene da' monti di Alemagna, che per esser tenera, agevolmente si sega e riduce in punte sottili.*»

[3] Baldinucci, Voc. 92: «*matita rossa, una sorte di pietra tenera, che ci viene a noi in pezzetti, la quale segata con sega di fil di ferro e ridotta in punte, serve per disegnare sopra carte bianche e colorate. La migliore viene d'Alemagna.*»

[4] «Rötel, so ein zarter und linder Stein, leicht zu schaben und zu schneiden, auch in unserem Teutschen Gebürg zu finden ist» (T. A. I, 62).

[5] Die Wärme des Tones hängt von der Quantität des Oxygens ab.

[6] Der in Rom lebende und daselbst 1772 verstorbene deutsche Kupferstecher Jakob Frey gebraucht in seinen fein ausgeführten und damals außerordentlich hoch geschätzten Vorzeichnungen, um eine malerische und stoffliche Wirkung zu errreichen, beide Rötelarten nebeneinander.

[7] Reinhold, Zeichen- und Mahlerschule, S. 84.

Heraustreten der Figuren aus dem Hintergrunde scheint nicht jedem Künstlerauge genehm gewesen zu sein; es bedurfte eines führenden Meisters wie Leonardo, seiner absolut sicheren Hand, um dieses neue, leicht verwischbare Zeichenmittel dennoch in reiner, klarer Strichtechnik siegreich einzuführen (Abb. 153). Zur

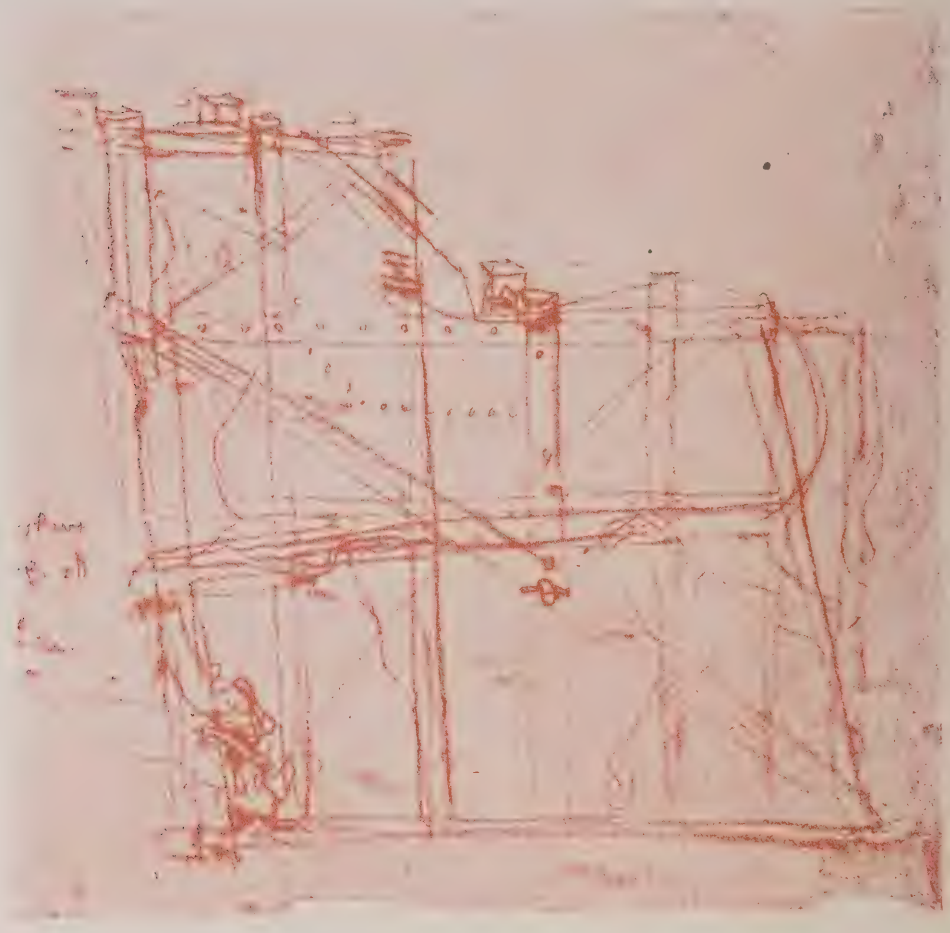


Abb. 47. Leonardo. Früher Beleg einer reinen Rötelzeichnung.

Vorzeichnung benützte man, wenn überhaupt nötig, den Bleigriffel lieber als Kohle. Am wenigsten ratsam war der später aufkommende Graphit, der durch seine weiche Masse die Zeichnung verschmiert *(macchiato)* erscheinen ließ[1].

Entwicklung.

ITALIEN. Nach dem heute zur Verfügung stehenden Zeichnungenmaterial zu schließen, müssen wir aller Wahrscheinlichkeit nach Leonardo als ersten bezeichnen, der mit Rötel nicht nur Entwürfe, sondern auch

[1] Vocabolario della Crusca, erster Druck Venedig 1612, III, unter «Piombino»: Wenn man mit *matita rossa* zeichnet, muß man Sorge tragen, die Linien nicht zuvor mit dem Piombino (Graphit) zu machen, weil die Zeichnung hernach *macchiato* erscheint.

ausgeführte Detailstudien geschaffen hat. Die nachweisbaren fallen nach Mailand, d. i. von 1482 bis 1499, und bilden zwei Gruppen: Vorarbeiten zum Reiterdenkmal und jene zum Abendmahl.

Als erste, gewissermaßen noch den Übergang bezeichnende Skizze ist ein Entwurf des Gesamtmonumentes mit der bereits kompositionell abgeschlossenen Reiterfigur zu nennen (Abb. 46)[1]. Rötel diente hier zunächst dem skizzenhaften Entwurf, der mit der Feder redigiert wurde. Nach Seidlitz (Leonardo I, 112) wird die Arbeit am Modell im August 1489 mit Bestimmtheit erwähnt und 1493 wird letzteres bereits von den mailändischen Dichtern verherrlicht. Wenngleich es wahrscheinlich, daß der Künstler noch länger daran arbeitete, etwa bis in die Zeit des zweiten großen Auftrages, so werden wir der Wahrheit nahekommen, die zweite Rötelzeichnung mit dem bereits eingerüsteten Modell vor oder nach 1493 anzusetzen (Abb. 47)[2]. Hier beherrscht der Rotstift schon das ganze Lineament. Als Vorstudie zum Abendmahl existiert eine Gesamtskizze aus den Jahren 1495—1499 (Venedig, Akademie), aber auch schon einzelne Köpfe (Abb. 185)[3]. Ob Leonardo zu diesem plötzlich durchbrechenden technischen Mittel erst in Mailand gelangte[4], oder ob hiefür seine persönlichste Neigung, neue Mittel zu erproben, schon in Florenz Anstoß gab, darüber findet sich in einer Zeichnung des Pier di Cosimo zu dem Bilde Maria Empfängnis in St. Francesco in Fiesole vom Jahre 1480 eine Andeutung. Diese aus zwei Teilen bestehende Komposition (Uff. 552 und 555) zeigt einen mit schwarzer Kreide schärfer betonten Rötelentwurf[5]. Im Anschluß an Vasari weist Knapp mit Recht darauf hin, daß in diesem Jugendwerk, in Bild und Zeichnung Leonardos Einfluß unverkennbar auftritt[6]. So liegt es nahe, bei diesem nachweisbar früheren Rötelversuch auch an verlorengegangene zeichnerische Vorbilder von Leonardos Hand zu denken und den zum Entwurf verwendeten Rotstift für Florenz bereits um 1475—1480 anzusetzen[7]. Dies scheint auch ein Rötelversuch auf der Rückseite der 1473 datierten Landschaft Leonardos zu bestätigen[8].

Leonardo.

Pier di Cosimo.

Als Leonardo nach dem fluchtartigen Verlassen Mailands und nach kürzerem oder längerem Verweilen in Mantua und Venedig nach 1500 wieder in Florenz

[1] Aus Richter, Jean Paul, The Literary Works of Leonardo da Vinci, London 1883, II, Taf. 74, Windsor. — Seidlitz I, 180. [2] Richter, II, Taf. 76; Mailand, Codex Atlanticus.

[3] Richter, I, T. 46, 47, 50. — Andere, noch in die Mailänder Zeit fallende, aber schwer datierbare Rötelzeichnungen sind: Greisenkopf, Louvre (Müntz, Abb. S. 241), die große Landschaft (Windsor, hier Abb. 229), die von oben gesehene Fähre (Windsor, Seidlitz I, 288), Pflanzenstudien in Rötel und Feder (Windsor), liegender Ochse (Windsor), pflügende Bauern (Windsor), sieben Karikaturköpfe (Ambrosiana).

[4] Neuerer Zeit wurde eine im Städelschen Institute befindliche Rötelzeichnung, Halbfigur eines alten Mannes, Vincenzo Foppa († 1462) zugeschrieben. Technik und Form ist bereits eine vollendete; wenn man an diesem Namen festhalten wollte, müßte die Einführung des Rötels weit vor Leonardo angesetzt werden, ohne daß sich ein weiteres Bindeglied finden ließe. Publiziert in A. P. Unbekannter Meister, Nr. 544.

[5] Ulmann, Jahrb. d. pr. Ks. 1896, S. 43, Anm. 1. — Berenson II, p. 130, Nr. 1855—1856. — Von einer Überarbeitung, wie man mehrfach meinte, kann keine Rede sein.

[6] Knapp, Pier di Cosimo, S. 17, Abb. 6 und 7.

[7] Nichtsdestoweniger muß der Rötelaufputz auf Wange und Mund, wie z. B. in einem Kartonfragment A. Pollaiuolos: Kopf zur Fede (Uff. 14506) als spätere Zutat betrachtet werden.

[8] Seidlitz I, 38. — Darauf hat Marie Herzfeld freundlichst hingewiesen.

lebte, scheint er viel mit Rötel gezeichnet zu haben, wenigstens zeigen die Kopien nach seinen leider verschwundenen Vorstudien zu dem hl. Anna-Selbdritt-Bilde von 1503 fast alle dieses Material[1]. Aber auch echte Zeichnungen für den Karton zur Schlacht bei Anghiari bestätigen dies (Abb. 8). Ebenso entwirft er seine Anatomiezeichnungen mit Rötel, vollendet sie mit der Feder und empfiehlt zum Glastafelzeichnen direkt den Rotstift *(col lapis amatite)*[2]. Eine Stelle aus Lomazzos Trattato (p. 193) läßt erschließen, daß die Erinnerung an Leonardo als Einführer der Rötelzeichnung noch um 1582 lebendig war: *La pietra rossa, la quale era usitatissima da Lionardo Vinci.* Warum nur Leonardo?

Florenz. Um 1503 sehen wir die reine, vollendete Rotsteinzeichnung in Florenz und auch in den Provinzen sich rasch verbreiten, wenngleich sich viele, wie die konservativen Umbrer, noch ablehnend verhalten. Fischel weiß in seinem Katalog der umbrischen Zeichnungen nur ein einziges Blatt anzuführen und auch dieses enthält nur eine Figur in Kreide, über die mit Rötel eine leichte Drapierung gezeichnet wurde[3].

Michelangelo. Es ist kaum anzunehmen, daß Michelangelo, Leonardos stolzer Rivale, sich schon in Florenz eine Nachahmung erlaubt hätte; tatsächlich finden wir erst um 1508 Rötelstudien, als er in der Sixtina beschäftigt war (Abb. 167). Wohl aber griffen andere Florentiner Meister wie Albertinelli um 1503 schon in Kompositionen (Mariae Heimsuchung, Florenz, A. P. 137 und Mariae Verkündigung) die neue Technik auf[4]; oder Signorelli in seiner Studie für Orvieto, Fesselung zweier Verdammten (Uff. 1250), die neben der Kreide Rötelschattierung, also bereits eine gemischte Technik aufweist und noch vor 1504 fällt[5]. Und ebenso Bartolommeo, wenngleich sich von den vielen Rötelzeichnungen wenige erst für 1508 feststellen lassen[6]. Raffael, der in seiner Florentiner Zeit ganz unter Leonardos Einfluß steht, verwendet ihn in Madonnenentwürfen (Albertina und Oxford).

Andrea del Sarto. Der frischeste und leidenschaftlichste Rötelzeichner in Florenz wurde Pier di Cosimos Schüler, Andrea del Sarto. Von 1511 bis zu seinem Tode beobachten wir die gleiche Vorliebe. Wiewohl er auch Schwarzkreide gelten läßt, bleibt doch der Rotstift sein handsamstes Instrument. Wie wenn er in diesen in lebendiger Schaffenskraft erstandenen Figuren, bereits frei von linearer Härte und voll von luftiger, lockerer Formgestaltung, all sein koloristisches Streben bekunden wollte (Abb. 98)[7]. Franciabigio, Granacci[8], Naldini, Poccetti stehen bereits auf der abfallenden Linie; hier ist es nicht mehr Bedürfnis, sondern Schule und Nachahmung. Nicht anders bei den Florentinern des 17. Jahrhunderts (C. Dolci, Manozzi, Franceschini u. a.).

[1] Rosenberg, Leonardo, Abb. 80, 81, 84, 85, 86.

[2] Leonardo, § 90.

[3] Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Nr. 92, Abb. 158: Perugino, Johannes d. T., Oxford.

[4] Berenson, Taf. 95.

[5] A. P. 75.

[6] Weimar, Studien zur Mater Misericordiae. Knapp, Fra Bart., S. 155, Abb. 73.

[7] Vgl. die vielen Abbildungen bei F. di Pietro: I Disegni di Andrea del Sarto, Siena 1910. — Fr. Knapp, A. d. Sarto und die Zeichnungen des 15. Jhdts., Halle 1905, S. 5.

[8] Berenson, Taf. 76: Christuskopf.

Darf man nach dem ersten Dezennium die Verbreitung des Rötels auch eine allgemeine nennen, so wechselten Vorliebe und Abneigung, einfache Anwendung und kombiniertes Verfahren von Ort zu Ort. In Mailand setzten Nachahmer und Schüler Leonardos die neue Technik fort. Von seinem Freunde Francesco da Melzi gibt es einen Profilkopf mit handschriftlicher Notiz und Datierung: 1510 adi 14 Augusto (Ambrosiana, Morelli III, 144). Luini[1] und Giampetrino[2] schufen vereinzelte Lapiszeichnungen auf weißem Papier. Cesare da Sesto aber grundierte, um den ihm offenbar sympathischen roten Effekt noch zu verstärken, oder vielmehr, um das Rot mit dem Hintergrund in Einklang zu bringen, zuerst mit demselben Material dünn das Papier und setzte die in alter strenger Technik ausgeführten Rötelstudien darauf[3], eine charakteristische Manier, die sich zur gleichen Zeit auch bei Pontormo, der rot gestrichene Skizzenbuchblätter ausnützt, und später bei Primaticcio beobachten läßt. Von Gaudenzio Ferrari und seinem Kreis, ebenso von Solario ist keinerlei Nachweis vorhanden. Mailand.

Es ist nicht unmöglich, daß Leonardo während seines kurzen Aufenthaltes in Venedig schon anregend wirkte. Denn um diese Zeit finden sich hier die anscheinend ersten Spuren von Lapis; aber er bleibt nur eine vorübergehende Erscheinung. Die uns sparsam zugeteilten Venezianer Zeichnungen weisen nur schüchterne Versuche des einen oder anderen Meisters auf. V. Carpaccio entwirft seinen Georg mit dem Drachen in Rot und zeichnet mit der Feder fertig (Uff., A. P. 136). Dieser Zyklus hebt nach Ludwig um 1502 an und endet 1508. Ein zweites Skizzenblatt mit reinen Rötelzeichnungen zu dem Martyrium der Zehntausend fällt um 1510 (Abb. 97)[4]. Vereinzelte Blätter wie: Giorgione-Schule, Figurenstudien (Uff. 1764 und Darmstadt), eine Francia zugeschriebene Kopfstudie (Uff. 1964), oder eine Madonna von Palma Vecchio (Heseltine), eine Landschaft von Campagnola (Uff.) geben gerade noch Zeichen, daß der Rötel nicht fremd blieb. Venedig.

Trotz des mangelnden Materiales an Veroneser Zeichnungen darf man sich manchen Schluß erlauben. Wenn wir bei Morone einen kleinen Entwurf von 1515 sehen (Uff.) oder Heiligenstudien in der Albertina[5], möchte man nach diesen zwei Blättern, derzeit die einzigen Zeichnungen seiner Hand, auf eine Vorliebe schließen. Wenn wir anderseits z. B. unter den zahlreichen Belegen umbrischer Schule bis heute kein Rötelblatt gefunden haben, so mag dies wohl gegen den Rötel gedeutet werden. Verona.

Nach den Zwanzigerjahren gehen einzelne farbenfreudige Naturen mit gleichzeitig bravourösem Strich wie Correggio in dem neuen Elemente ganz auf. So wenig wir von letzterem auch besitzen, das Rot herrscht vor. Ebenso Correggio.

[1] Luini quadriert Kompositionen bereits mit Rötel, um sie für die Vergrößerung vorzubereiten (Berlin, Zeichnungen für die Villa Pelucca. Z. a. M. Nr. 59). — Außerdem Rötelstudie Albertina (A. P. 4 und N. F. Nr. 14).

[2] Louvre, A. P. 1210.

[3] Im Skizzenbuch Cesares bei Fairfax Murray in London tritt bereits gemischte Technik auf. Ebenso in dem Hieronymuskopf, A. (A. P. 179). In Florenz ahmte Chr. Allori (A. P. 946 als Unbekannter Meister) seine Röteltechnik nach.

[4] Ludwig und Molmenti, V. Carpaccio, Mailand 1906, p. 284/5.

[5] A. P. 273, 181.

bei Parmegianino. Die Cremonesen Vincenzo und Giulio Campi, sonst Federzeichner, versuchten sich in Entwürfen und Studien für S. Sigismondo (Uff.).

Als ein willkommenes, richtiges Ausdrucksmittel der Barocke galt Rötel bei den Bolognesen. Die Carracci, Guido Reni, Domenichino, Guercino, Andrea Sacchi u. a. wetteiferten darin in ihren akademischen Arbeiten, Akten und Draperien auf weißen, braunen und blauen Papieren.

Rötelentwürfe.

Das neue Mittel führte zu neuen Ausdrucksweisen, indem sich allmählich Kompromisse zwischen Rötel und Feder, Rötel und Kreide, Rötel mit Lavierungen, Rötel und farbigem Untergrunde vollzogen. Ein natürlicher Vorgang war es, eine in Rot entworfene Zeichnung mit anderen Mitteln weiterzuführen, den Wirrwarr der roten Linien mit Feder und Pinsel klarzustellen. Die ungelöschten Entwurfslinien ergaben einen eigenartigen warmen Ton. Schon Leonardo, Pier di Cosimo, Carpaccio, Fra Bartolommeo komponierten in dieser Weise. Cesare da Sesto, Correggio, Fed. Zuccaro (mit brauner Lavierung), Franc. Vanni, Alless. Turchi, Ag. Carracci u. v. a. setzten sie eifrig fort, wobei durch die Art des figuralen Herausarbeitens immer neue Typen entstanden. Statt mit der Feder fertigte man solche Entwürfe auch mit breitem Pinsel in Schwarz oder Braun aus (Alles. Magnasco, Ph. P. Roos).

Rötellavierung.

Einen besonderen Reiz hatte es für manche Künstler, die kräftigen Striche des Rötelentwurfes mit dem Wasserpinsel gewissermaßen aufzulösen und auf diese Weise gleich in Rot zu lavieren. Man erzielte dadurch eine gewisse plastische Weichheit (Erc. Procaccini, Carlo Cignani, Franc. Furini, Gius. Passari). Deutsche wie Anton Möller ca. 1600 oder Niederländer wie A. Bloemaert, auch Franzosen wie Jacques Bourguignon ahmten dies nach. Daß man Federzeichnungen mit Rötel lavierte, ist bereits erwähnt worden (siehe S. 59).

Bunte Lavierung.

Gesuchte Effekte bedeuteten buntlavierte Rötelentwürfe, wie sie uns glücklicherweise nur vereinzelt bei Deutschen und Niederländern des 17. Jahrhunderts entgegentreten (Jordaens, Kager). Die Variationen auf farbigen Papieren sind endlos. Vorherrschend ist die venezianische *Carta azzurra*, die nicht immer eine harmonische Zusammenstellung ermöglichte. Indes haben auch Künstler wie die Carraccisten, Barocci, G. B. Tiepolo durch vermittelnde breite Lichter feine Nuancen geschaffen.

Deutschland.

DEUTSCHLAND. Aus den erwähnten Bemerkungen Vasaris und anderer, daß der Rötel aus den Bergen Deutschlands komme, möchte man hier eine frühere Verwendung erschließen. Das vorhandene Zeichenmaterial, vom kunsthandwerklichen abgesehen, beweist das Gegenteil. Erscheint es auch wahrscheinlich, daß Glasmaler schon frühzeitig in Entwürfen den Rotstift zum Umreißen der verschiedenen Farben benutzten, für die Malerzeichnung selbst können wir ihn erst mit dem Einzug der Renaissance in Deutschland nach 1500 als neue Erscheinung konstatieren.

Langsam und spärlich lassen sich die Spuren des meist Rötelstein oder Rothstein genannten Minerals nach rückwärts verfolgen[1]. Die frühest datierten

[1] Diefenbach L. 157b redelstein *(creta rubra)*. Nov. gloss. 119b rotel stein, rodel steyn = *creta*. — Grimm, Wb. VIII, S. 1305 Rötelstein (rodel-, rudel-, rotel-, rötel-, rottel-, rettel-, redelstein). — «Rothstein» noch 1792 bei Günther, Pastellmahlerey.

Rötelzeichnungen eines oberdeutschen Meisters von 1511 (Braunschweig) oder H. Baldungs von 1513 finden bis zu den um 1502 fallenden Skizzenbuchblättern des alten Holbein mit ihrem schüchternen Rötelaufputz für Wangen, Mund, der zu dem Silberstiftensemble nicht sonderlich passen will, wenig oder gar keine Verbindungsglieder[1]. Jedenfalls aber muß die Zeitgrenze vor 1511 fallen[2]. Merkwürdig ablehnend verhält sich Dürer. Sein Sinn für graphische Schärfe und Plastik, sein durchaus lineares Empfinden konnten den etwas ans Malerische streifenden Röteleffekten nicht huldigen[3]. Auch seine Schüler folgten dieser Anschauung. Außer den Hauptblättern Hans Baldungs lassen sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die wenigen in reiner Technik ausgeführten Beispiele wie W. Huber 1520 und 1544 (Erlangen und Wien), der Monogrammist I. K. 1530 kaum vermehren. Anders ist das Verhalten bei Lukas Kranach (1513), Jörg Breu (1519) oder Holbein d. J., die den Rötel (allein oder in Verbindung mit anderen Farbstiften) gewissermaßen als koloristischen Behelf für Gesichtsteile heranziehen und den Übergang ins Farbige andeuten. In ähnlicher Auffassung behandelt 1519 Peter Vischer einen weiblichen Federakt mit Draperie (Louvre). Dürer.

Spätere Maler wie Chr. Murer 1606, Hans Troschel 1617, C. Michl Herr, Joachim Sandrart 1644, J. H. Roos in seiner Frankfurter Zeit (1661—1676) liefern einzelne Belege reiner Anwendung. Im 17. Jahrhundert ahmen die Italienwanderer auch italienische Manieren nach, konfuse Rötelentwürfe, einen Knäuel von Linien, erst mit Feder und Pinsel ins Klare zu bringen (Rottenhammer, J. F. Rottmeyer, G. Ph. Rugendas, T. E. Weirotter). Im 18. Jahrhundert liefern die Illustratoren, Vignettisten und Stecher gleich denen Frankreichs feine Rötelzeichnungen.

Die Niederlande. Auch hier ein allmähliches Eindringen auf kunstgewerblichem Wege. Dirk Vellerts Glasvisierungen vom Jahre 1525 bezeugen solche partielle Verwendung. Erst bei italisierenden Malern, bei Akademikern und insbesondere bei Breitzeichnern wie Rubens setzt er sich durch. «Aber für Gesichter, Hände und ganz Nackte nach dem Leben müßt ihr weiche rote Kreide gebrauchen *(gesmijdich root Krijt)*», lautet noch 1678 die akademische Regel bei S. Hoogstraeten (Inl. p. 31). Den stärksten Ausdruck hatte die *rood aarde*[4] Niederlande.

---

[1] Das Braunschweiger Blatt, Kopf eines bartlosen Mannes, reproduziert in der Prestel-Gesellschaft, Braunschweig, I, Nr. 13. — Holbein Nr. 2508. Auf anderen Porträts desselben Skizzenbuches, Berlin Nr. 2579, zeigt der Pelz sogar schon Ockerfärbung. Ob die Färbung auch ursprünglich?

[2] Die Berliner Burgkmair-Zeichnung (Rötel), angeblich für die 1509 datierte Nürnberger Madonna, ist Kopie.

[3] Heller führt wiederholt in seinem Verzeichnis Rötelzeichnungen Dürers an; allein unter den beglaubigten Blättern läßt sich nicht ein Fall auffinden. — An einer Stelle des niederländischen Tagebuchs von 1520 bis 1521 findet sich zwar die Bemerkung (L. u. F. 131), daß er einen Stüber für Rötelstein ausgegeben habe, es scheint mir aber wahrscheinlicher, daß derselbe für Grundierungen verwendet wurde. Der von Lippmann unter Nr. 227 publizierte Kopf aus London, der zur Verstärkung und Belebung des lavierten Gesichtes Rötel aufweist, fällt wohl nicht Dürer zu.

[4] *met rood aarde en gehoogt met wit.* (In: Konstryk Tegenboek van Abraham Bloemaert, by zyn zoon Frederik Bloemaert, Amsterdam 1740, 2. Aufl.)

bei Rubens gefunden, wo sie in Kopfstudien, Draperien, Tierstudien in Verbindung mit Steinkreide allen Anspruch auf koloristische Wirkung erhob. Bei seinen Schülern steigerte sich dieses Bestreben bis zur Manier (Jordaens).

Rembrandt. Von wenigen Handzeichnungen aus seiner ersten Zeit abgesehen, zeichnet Rembrandt im Vergleich zu der großen Anzahl hinterlassener Studien eigentlich wenig in Rot, was auch ganz begreiflich erscheint[1]. Denn für seine Hauptprobleme, wie Hellichtstudien, Bewegungsmotive oder psychologische Durchgestaltung, waren die Feder und der breit lavierende Pinsel geeigneter. Von seinen Schülern kommt nur Niclas Maes in Betracht, seltener Ferdinand Bol. Konsequente Rötelzeichner waren A. van de Velde, C. Bega (Abb. 182), dessen Nachahmer Horemans. Andere wie Berchem, J. Pynas, Breenbergh verwendeten ihn bald allein, bald mit Lavierungen. J. B. Weninx entwirft Landschaften, die er mit Tusche fertigmacht.

Rötellandschaft. Eine durchaus unpraktische Anwendung begegnet uns bei einigen in Italien studierenden Malern, die ihre Skizzenbücher Seite um Seite mit Rötellandschaften füllen. Von der Gefahr des Verwischens abgesehen, gewähren diese Blätter trotz der feinsten Ausführung einen unleidlichen Eindruck. Schon die mit 1527 datierten, irrtümlich Sarto zugeschriebenen Landschaftsserien lassen solche Versuche erkennen[2]. Spätere Beispiele von Poelenburgh[3], Jac. Pynas[4], Gasp. Dughet, Melchior Roos, wenn auch breiter und geschickter, erweisen das Ungeeignete des Materials für landschaftliche Studien.

Frankreich. In FRANKREICH erfreut sich der Rötel einer fast größeren Wertschätzung wie in Italien. Man nennt ihn *pierre rouge, pierre sanguine,* sogar *vermillon.* Letztere Bezeichnung, die erst 1635 auftaucht und eigentlich Zinnober bedeutet, läßt sich nur auf künstliche, aus Zinnober verfertigte Rotstifte beziehen[5]. Spät und selten kommt der Ausdruck *Ocre rouge* vor[6].

Martin Fréminet (1567—1619) und François Clouet waren wohl die frühesten einheimischen Zeichner[7]. Andrea del Sarto, der 1518 in Paris weilte, und die in Fontainebleau schaffenden Italiener hatten mitgeholfen, ihn einzubürgern. Von Primaticcio wenigstens sind viele in Frankreich entstandene Studien erhalten geblieben.

Zu keiner Zeit und in keinem Lande erlebte der Rötel eine so vielfache und koloristische Verwendung als gerade im Frankreich des 18. Jahrhunderts.

---

[1] Abendmahl und Christus wird dem Volke gezeigt, ca. 1630, Dresden (Handz. Rembrandts I, III. Lief., Nr. 99, 137) oder Anslo, Studie zur Radierung B. 271 von 1640, London (I, III. Lief., Nr. 120 und 127).

[2] Berenson I, p. 296.

[3] Skizzenbuch in den Uffizien (Fabriczy, Arch. stor. 1893, p. 115), zwei Blätter veröff. in Disegni d. Uffizi I, Fasc. 4, Tav. 7 und 8).

[4] Datiert 1646, Amsterdam.

[5] *Faire le griffonnement avec crayon, craye, charbon, mine de plomb, vermillon.* P. Lebrun, Brussels Ms., 1635, Merrifield II, 781. — 1760 schickt I. G. Wille von Paris an Raphael Mengs Proben von künstlichen Rotstiften: *J'ay ajouté quelques crayons rouges, que l'on fabrique chez M. Basan* (I. G. Wille, Mémoires I, p. 121).

[6] Constant-Viguier op. cit. p. 154.

[7] Albertina, A. P. 1. — Ferner Jacques Bellange (1594—1638), Albertina, A. P. 16.

Abb. 48. G. Biliverti, Magdalena. Kreide-Röteltechnik. Albertina.

War er schon für das reiche akademische Streben ein notwendiger Behelf, so wurden jetzt alle effektvollen Wirkungen seines Materiales, alle Kombinationen und Vermischungen ausgenützt. Bald vorherrschend, bald untergeordnet, bald nur nuancierend, half er in der Hand hervorragender Maler und Graphiker tatsächlich neue Werte und Typen schaffen. Künstler wie Watteau, Boucher, Chardin, Aubert, Greuze, Julien de Parme, A. Coypel, Portail, Liotard, F. A. Vincent erzielten mit Hilfe wohlabgestimmter Hintergründe und weiser Heranziehung anderer Zeichenmittel charakteristische Blätter. Das *Genre pastoral, galant et gracieux* benötigte süße Ausdrucksmittel.

Trotz der allgemeinen Neigung für solch malerische Effekte behauptet sich auch der reine Röteltypus. Bouchardons Zeichnungen nach der Antike, die ihm für seine Zeit den Ruhm «des ersten Zeichners von Europa» eintrugen, wie auch die zeichnerischen Vorstudien zu seinen eigenen Plastiken (Abb. 141) sind solche Beispiele. Ihre klare Bestimmtheit und antike Härte, welche seine ausgesprochene Vorliebe für griechische und römische Formen zum Ausdruck brachten, entsprachen seinen Zeitgenossen mehr als dem heutigen Zeitgeschmack[1].

So wie Kohle und Kreide wird auch der Rötel als Pulver mit dem Wischer breitflächig aufgetragen, ein Brauch, der sich in Frankreich häufiger beobachten läßt (*Manière d'estomper*)[2].

Kupferstichzeichnungen.

Zu einer Art Schulvorschrift wurde das exakte Rötelzeichnen nach Bildern oder eigenen Entwürfen bei Kupferstechern. Dieses Material hatte den Vorteil, die deutlichsten Abklatsche für die Platte zu liefern. Daher aus der Zeit des Cochin fils, Ch. Eisen die vielen Abklatschzeichnungen, die, erkannt und unerkannt, von Händlern und Sammlern eine unbegründete Überschätzung genossen (siehe Kap. Hilfszeichnungen). Vielleicht war die Rücksicht auf die geplante Reproduktion der vornehmliche Grund, daß Bouchardon für seine antikischen Zeichnungen oder Boucher und Fragonard sogar für ihre Landschaften sich des Rötels bedienten.

Rötel auf Kupferplatten.

Eine wohl nur exzeptionelle Verwendung führt A. Bosse für Kupferstecher an: mit einem sehr weichen Rötel direkt auf der mit hartem Firnis überzogenen Kupferplatte zu entwerfen und zu zeichnen. «Da man aber dazu sehr gute geschlachte Rötel- oder Blut-Stein haben muß, diese aber kann man schwerlich bekommen, so soll man in Entwerffung seines Vorhabens nur im Fall der Noht greifen[3]».

Rötelpausen.

Von den aus freier Hand geschaffenen Rötelentwürfen sind jene Zeichnungen zu trennen, welche unter jedem einzelnen Federzug gleichmäßig dünne Rötelspuren zeigen, also von einer Pausierung herrühren. Mit Rötelstaub bestrich man ja meist die Rückseiten der zu kopierenden Zeichnungen. Solchen Spuren begegnen wir bei graphischen und Architekturzeichnungen. Der Mangel an Pentimenten läßt sie leicht erkennen.

---

[1] Lettre de Bouchardon à son père, 1735 (Arnaudet, Notice histor. sur Bouchardon, 1855). — Jean Locquin, La Peinture d'histoire en France, Paris 1912, p. 73.

[2] Traité de la peinture, 1708, p. 18.

[3] A. Bosse, Anweisung zur Radier- und Etz-Kunst, übersetzt 1719, p. 20.

Braunstein.

BRAUNSTEIN war eine Rötelabart, schmutzig gefärbt, dunkler und mit bräunlichen Nuancen, die, von einigen Beispielen aus dem 17. Jahrhundert abgesehen[1], erst im 18. in Frankreich Verbreitung fand. Wiewohl er auch in Studienköpfen selbständig auftritt (Boucher, H. Robert, Greuze, C. Robin, Lutherburg), so dient er zum großen Teile in Verbindung mit anderen Stiften nur zeichnerischem Aufputz (Watteau in Verbindung mit Rötel und schwarzer Kreide). Durch Jakob Schmutzer, der die Manier, große Studienköpfe in breitester Kreuzlagentechnik zu zeichnen, von Greuze in Paris erlernt hatte, gelangte dieses vorübergehende Zeichenmittel nach Wien, wo es von Josef Abel noch benützt wurde.

Von hartem Braunstein sind die weichen, braunen, pastellartigen Stifte aus Umbrabraun, Kölner Erde oder Kasselbraun wohl zu unterscheiden.

Kreide-Röteltechnik.

In matita rossa e nera.

Gemischte Technik.

Die Verbindung eines graphischen Ausdrucksmittels mit einem zweiten oder gleich mit mehreren auf weißen oder getonten Papieren führte zur gemischten Technik, zu jenem von Zeitmode oder persönlichem Sentiment abhängenden Wechsel, der bereits mehrfach in dem einen oder anderen Kapitel Erwähnung gefunden hat. Lassen sich hier auch einzelne Schulgruppen oder Individualitäten herausheben, so verwirren die fortwährenden Nachahmungen mit verflachenden Abweichungen, neben Rückfällen ins Konventionelle, das gewonnene Bild. Das bunte Gewirr der Technik verhindert jede Übersicht, sobald Persönlichkeit oder Stilstrenge wegfallen und ungeschickte Hände führerlos heute nach diesem, morgen nach jenem Effekte haschen. Nur die Zeitunterschiede geben markante Typen ab.

Kreide-Rötel.

Den freien, im vollen Umfange sich entwickelnden Verlauf nahm die kombinierte Technik erst nach der allgemeinen Verwendung des Rötels und auch der Pastellstifte. Die bedeutendste Gruppe von den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts bis ca. 1800 ergab die Verbindung von Kreide mit Rötel. Ihre stoffliche Verwandtschaft sowie ihr verschiedenfarbiges Zusammenwirken vermochten es, sich durch Jahrhunderte die Gunst aller Nationen zu erwerben und mit zielbewußter Zuhilfenahme von tonigen Unterlagen, Buntstiften oder Lavierungen immer neue malerische Werte zu erringen, die Zeichnung über ihre linearen Schranken hinauszuheben ins Plastisch-Koloristische.

Die früheste Form der Kreide-Röteltechnik bezeichnete wohl das zarte Entwerfen von Figuren oder ganzen Kompositionen mit Rötel statt der Kohle, und deren Durchbildung mit schwarzer Kreide[2]. Das rote Liniengewirr hatte für den Zeichner einen eigenen Reiz, weil es, systemlos, dem Auge und der Phantasie allerlei Anregung verschaffte. Später, doch seltener ist der umgekehrte Weg, mit Kreide zu entwerfen und mit Rötel auszuarbeiten (Cesare da Sesto, Windsor).

[1] Slingelandt zugeschr., Darmstadt: lesende Frau, Braunstein und schwarze Kreide auf blauem Papier.

[2] Pier di Cosimo, Uff. 552 und 555.

Erst nach und nach traten gesetzmäßige Verbindungen auf, von denen hier folgende Typen genannt seien. Den ersten bildeten die Tocchi di rosso, ein bescheidener roter Aufputz an Kreide-Studienköpfen, indem man einzelne Stellen wie Augenwinkel, Lippen, Nase, Ohren, Wangen durch rote Drucker belebte, um den schwarzgrauen Gesamtton Farbe und Wärme zu verleihen. Bei den Deutschen (Holbein d. Ä. und Holbein d. J., H. B. Grün) und den alten Niederländern war dies bereits auf Silberstiftblättern geschehen[1]; ein Verfahren, das man fortan bei den meisten Kreideporträtisten, selbst noch bei Graphikern (Claude Mellan, Janinet, Bartolozzi, Chodowiecki) beobachtet. Eine erweiterte Form dieser Tocchi findet sich bei Pier Franc. Mola, wo sie in seinen fast rembrandtischen Kreidefiguren pointierende rote Flecke bilden (Uff. 2065). 1. Gruppe.

In der zweiten Gruppe, wohl die ausgedehnteste und mannigfaltigste, treten Schwarz und Rot zusammen, um stoffliche Unterschiede anzudeuten. Von den Italienern geschickt eingeführt, mit geschmackvoller und organischer Verteilung der Farben und Wahrung des zeichnerischen Charakters, wurde diese fruchtbare Technik dennoch schon im 16. Jahrhundert zu einer ungenießbaren Manier, indem man mit so geringen Mitteln statt zu zeichnen, zu malen versuchte. Während in Florenz die Technik rein und nach traditionellem guten Geschmack anhub (Rosso Fiorentino), treten in der in Rom erfolgenden Fortsetzung schon die unnatürlichsten Effekte ein. Die hier auf den Schild erhobene Bella maniera erfand allerlei geleckte und gesuchte Ausdrucksweisen (F. Zuccaro, Fr. Vanni, Cav. d'Arpino, Francesco Romanelli, Giuseppe Chiari). Man ging so weit, daß z. B. Joseph Heinz 1593 im völligen Mißverstehen der Prinzipien römische Skulpturen wie Akte in Rot nachzeichnete und ihnen schwarze Perücken aufsetzte. Nicht immer finden sich so maßvolle Beispiele wie jene Maria-Magdalena-Zeichnung des Giov. Biliverti, wo das flammende Rothaar der Heiligen, der Buchschnitt eines vor ihr aufgeschlagenen Folianten kräftig rot gehalten sind, der nackte Oberkörper nur leicht rötlich angerieben, Hintergrund und Draperie in grauer Kreide erscheinen (Abb. 48)[2]. Vereinfachter, aber ungemein geschickt, schuf Manozzi durch Wischen von Rot und Schwarz originelle Wirkungen (Uff. Apollo)[3]. 2. Gruppe.

Im Norden erlebte diese Technik eine mehr graphische Behandlung. Schon Lucas van Leyden, Mabuse[4] kannten deren Vorteile. Führende Meister wie Rubens verliehen ihr ein interessantes, persönliches Gepräge, doch erst die Franzosen durften sich rühmen, die Kreide-Röteltechnik zu einem reinen Stil geführt zu haben. Als Hauptprinzip galt, ausschließlich Gesicht, Hände und alles Nackte mit Rotstein zu behandeln, die wesentlichen Konturen, Haare, Der Norden.

[1] Ebenso Goltzius 1570.

[2] Albertina, Ausschnitt, 30·5 × 21·7 cm.

[3] I Disegni d. Uff. III, 4, Nr. 17.

[4] *VII. Octobris 1626, vidi apud Adamum pictorem effigiem Regneri Snoy, artificiosa Mabusii manu ad vivum expressam creta nigra et rubra, quae pertinebat ad heredes Kegelingii; adscripta erant sequ. verba: 1528 Aet. 53* (Kronijk van het historisch Gezelschap te Utrecht, 2, Jahrg., p. 147. Anmerkung von Arnold Buchelius zu: Historia Hollandiae . . . . et Episcoporum Trajectensium).

Kleider und Hintergrund aber mit schwarzer Kreide. Auch hier bilden die Bildniszeichnungen, Studienköpfe oder Akte die Mehrzahl der Belege. Selbst Graphiker wandten in ihren Vorarbeiten die Doppeltechnik an. Seltener geschieht es in Landschaften, wie z. B. bei Rubens (Vas. Soc. IV, 21), wo in unverkennbarer Weise und koloristischer Absicht das landschaftliche Gesamtbild in Kreide, die Jacke des Staffagen-Mannes in Rötel dargestellt ist. Ebenso bei Van der Meulen, Jan Both.

Farbige Papiere.

Auch in dieser Technik treten schon seit dem 16. Jahrhundert bräunliche, selbst blaue Naturpapiere (Ottavio Leoni) oder auch abgestimmte Grundierungen in Verwendung, um den Zusammenschluß der gegensätzlichen Farbenwerte zu erleichtern und der weißen Kreide das Relief zu ermöglichen. Baldinucci ist über diese Technik gut informiert, wenn er 1681 schreibt: «Außerdem verwenden kundige und tüchtige Maler Rötel und Kreide zusammen entweder auf getonten Papieren, wobei sie mit Gesso belichten, oder auf weißem, um naturgetreue Köpfe und äußerst anmutige Figuren zu solcher Vollkommenheit zu gestalten, daß sie wie gemalt erscheinen[1].» Als hervorragend in dieser Technik bezeichnet er Cristofano Allori, Andrea Commodi (1560—1630) und Cristofano Roncalli dalle Pomarance (1552—1626). Die Franzosen erfanden für diese Gruppe die Formeln *Dessins faits aux deux crayons* (auf weißen Papieren) und *aux trois crayons* (auf Naturpapieren). Letztere Bezeichnung ging auch in die deutsche Kunst über: «Mit drey Stiften zeichnen, wenn man Rötel und weiße Kreide im Fleische, und im übrigen schwarze Kreide braucht[2].» Oder man nannte es nicht gerade klassisch: *crayonnieren*[3].

Watteau.

Ohne daß hier auf die große Menge von Varianten, zumal bei den Franzosen des 18. Jahrhunderts, eingegangen werden kann, sei nur auf Künstler wie Watteau hingewiesen, wo Geschmack und Virtuosität in der Strichwirkung die feinsten Reize hervorbrachten. Indem er sich bemüht, die einzelnen Zeichenmittel dem Stofflichen unterzuordnen, erreicht er einen Höhepunkt der Vollendung, wie wir vorher kaum gesehen. Es ist die sparsamste und raffinierteste Anwendung des Farbigen, eine Abbreviatur der Pastelltechnik[4]. Ihm folgten Lancret, Chardin, Liotard, Aubert, Natoire mit feinen Nebenakzenten. Weniger geschickt verhielten sich P. Caresme und J. Blanchard.

3. Gruppe.

Eine dritte Form dieser Technik erzielte das sich deckende und strichweise durchdringende Übereinanderarbeiten beider Töne auf ein und derselben Fläche, so daß ein unbestimmtes Rotbraun entstand. Den frühesten Versuch bringt Signorelli in einer Aktzeichnung (Uff. 1246). Die Überarbeitung mit Rötel ist noch eine schüchterne. Bei diesem Ineinanderzeichnen,

[1] Baldinucci, Voc. 92. «*Oltre serve ancora adoprandosi l'una e l'altra [matita rossa e nera] insieme da intendenti e pratici pittori, o sia in carte colorate (lumeggiandole col gesse) o sia in carte bianche, per condurre a perfezzione, teste al naturale, e figure tanto vaghe, che paiono colorite. Singulari in simili facultà sona stati: Cristofano Allori e Andrea Commodi, celebri Pittori Fiorentini; e di Cristofano Roncalli dalle Pomarance, luogo del Volterrano, Pittore di chiaro nome, veggonsi disegni in matita rossa e nera, di tanto rilievo e cosi ben maneggiati, che paiono varamente dipinti.*»

[2] Reinhold, Zeichen- und Mahlerschule, S. 383, § 1334.

[3] Hebenstreit, Encycl., p. 162.

[4] Dessins de Watteau, H. Piazza, Paris 1907. — Gurlitt, Watteau, Handzeichnungen.

Abb. 49. Andrée Portail, Die Stickerin. Kreide-Röteltechnik. Albertina.

auch nur Ineinanderwischen, wobei bald Rötel, bald Kreide dominierte, ergaben sich allerlei Variationen und Verbindungen, so daß in den Figuren gleich drei Farben, Schwarz, Rot und Braunrot in Wirkung traten, wobei die letztere Nuance meist Gesicht und Händen, Schwarz und Rot den Kleidern zugeteilt wurden (Dosso Dossi, P. Franc. Mola, Cav. d'Arpino, Francesco Furini). Der letzte, aber auch interessanteste Techniker dieser Art ist der Franzose Portail, der seine zierlichen und aufs feinste ausgeführten Genre-Darstellungen tatsächlich originell abstimmte (Abb. 49)[1].

4. Gruppe.

Die vierte Stufe setzt mit dem Hinzutreten weiterer Farbstifte, wie Gelb oder Braun für die Haare, Karmin oder Blau für Schmuck und Kleider auf tonigen Unterlagen ein. Werden diese neuen Zeichnungselemente auch nur in diskret andeutender Weise herangezogen, so erstehen für die Kreide-Rötel-Gebilde dennoch derartig farbige Hilfen, daß wir erst hier von «gemalten Zeichnungen *(veramente dipinti)* sprechen können (siehe Pastellstifte). Bei den Italienern findet diese Technik erst durch Barocci vielseitigen Ausdruck, wenngleich ihm bereits Mailänder wie Boltraffio und Luini in Kopfstudien und Porträts vorausgegangen waren. Französische Genremaler und Graphiker des 17. und 18. Jahrhunderts, holländische Porträtzeichner machten von dieser äußerst willkommenen Zeichnungsart auf blauen und braunen Papieren reichlich Gebrauch. Als deutsches Beispiel sei eine Kopfstudie von Georg Pencz angeführt: Konturen in Feder auf bräunlichem Papier, das Gesicht mit Rötel in toniger Plastik herausgearbeitet, die Haare gelb und der Hintergrund mit Kreide schwarz abschattiert (Uff.).

Lavierungen.

Zum Schlusse sei noch auf die Lavierung von Kreide-Rötelzeichnungen hingewiesen, die in allen Schulen in verschiedenster Anwendung auftritt. Tusche, Bister, vereinzelt auch andere Farben, verbinden sich mit den beiden Stiften zu den mannigfaltigsten Ausdrucksweisen. Ein charakteristisches Beispiel liefert der Spanier Pedro Nuñez, die drei Engel vor Abraham (A.), Figuren in Rötel auf bräunlichem Papier, Hintergrund Kreide, alles braun laviert und weiß gehöht. Rembrandts Studie nach seinem Vater (Oxf. Dr. III, 24), mit Rötel entworfen, mit schwarzer Kreide ausgefertigt, wird noch mit Tusche und Bister malerisch abgestimmt. In ähnlicher Weise versuchte es auch Ferdinand Bol.

Pastellstifte, Pastellkreiden.

Coloribus siccis — Pastell-Steffte oder «mit trockenen Farben», Farb-Steffte — Pastello, di oder à pastello — Pastils — Kryons.

Zeichnung und Malerei.

Jener Kunstzweig, den man heute, wie auch schon im 18. Jahrhundert, mit dem Namen Pastellmalerei (mit trockenen Farben mittels Wischer malen) bezeichnet, hat mit der Geschichte der Zeichnungstechnik nur insoferne zu tun, als die ersten Entwicklungsstufen sich tatsächlich auf dem Wege der Handzeichnung vollzogen haben[2]. Es können daher in diesem Kapitel nur

[1] Inv. Nr. 12099, A. P. 454, Ausschnitt, 30·6 × 29·5 cm.

[2] *Ainsi l'on a dit: peinture au pastel, bien que ce mode retraçât en tout le maniement du crayon* (Constant-Viguier, op. cit., p. 2). — Loth. Brieger, Das Pastell, Berlin 1921.

jene alten Zeugen Beachtung finden, die ihren zeichnerischen Charakter deutlich zur Schau tragen. Bei keiner Technik vermochte der Übergang von der Zeichnung zum Gemälde so leise und unbemerkt einzutreten und nirgends drängte sich die Forderung nach begrifflicher Klarstellung von zeichnerisch und malerisch so stark hervor als gerade hier. Die in der Einleitung gegebenen Gegensätze zwischen Bild und Zeichnung müssen daher in jedem einzelnen Falle geltend gemacht werden (siehe S. 12).

Anwendung.

Die Pastellzeichnung setzte kurz nach Erfindung der Stifte kräftig ein und behauptete sich noch, als die «Pastellmalerei» siegreich von Hof zu Hof zog[1]. Die neue Zeichenweise betätigte sich zuerst in Bildnissen und Kopfstudien. Nach und nach traten auch Akte, Hand- und Fußstudien auf, indem man der Natur auch koloristisch nahezukommen trachtete. Dabei handelte es sich stets um schwarz konturierte Zeichnungen, welche auf trockenem Wege leicht farbig gestimmt wurden *(disegnare e colorire figure sopra carta senza adoprar materia liquida)*. Es war mehr ein flüchtiges Kolorieren größerer Flächen oder ein Beleben einzelner Teile wie Augen, Mund und Ohren[2]. Sehr bald hatte man die Vorteile des Wischens erkannt und damit eine große Weichheit erreicht, wobei man jedoch die gegensätzliche Wirkung fester Umrißlinien in Schwarz und kräftiger Schattenstriche gelten ließ. Wiewohl die pastellierten Vorstudien den auszuführenden Ölbildern gegenüber ob der Verschiedenheit des Materials eine wesentlich andere Farbenstimmung an sich trugen, waren sie dennoch vorübergehend bei einzelnen Malern in Übung (Barocci, Guido Reni u. a.).

Naturpapiere.

Man bediente sich anfangs nur weniger Farbentöne: Rot, Gelb, Braun, später auch Karmin und Blau. Als Fond wurden außer weißen auch graue, bräunliche und blaue Naturpapiere gewählt. Die Grundierungen hatten sich nicht bewährt, da die geleimte, harte Oberfläche das Pastellpulver zu leicht wieder fahren ließ. «Pastelle sind fein und bequem zum Zeichnen auf farbigen Papieren» (Excellency, S. 13)[3]. Wohl aber rieb man weißes Papier mit weißer

---

[1] Rosalba Carriera (1675—1757) brachte die Pastellmalerei innerhalb der Bildniskunst zu einer vor ihr unerreichten Höhe und erwarb sich auf ihren Reisen in Frankreich, Deutschland und Österreich große Ehren. Ein besonders günstiger Boden war Paris. «Diese Art zu zeichnen ist jetziger Zeit sehr üblich, man macht darin sehr viele Contrefaits, aber sie verlangt einen galanten Zeichner und guten Maler» (Gautier, op. cit., p. 14). Und als Quentin de la Tour der Frauenkunst Rosalbas männliche Kraft und Lebenswahrheit verlieh, huldigten Hof und Adel dieser der ganzen Kunstanschauung des Rokoko völlig entsprechenden Modemalerei. Aber während La Tour alles pastellierte, was Anspruch auf Gesellschaft machte, wurde sein Nebenbuhler Jean Etienne Liotard schon nicht mehr in die Akademie aufgenommen; die sogenannte hohe Kunst lehnte die süße ab, wenngleich ihr in Deutschland noch Dichter wie Wieland und Klopstock alles Lob sangen.

[2] Außer dieser Hauptverwendung dienten die Farbstifte auch zu astronomischen Darstellungen, zu Grundrissen, konnten aber infolge des leichten Verwischens und ihrer Sprödigkeit keine Verbreitung erlangen. Maria Clara Einmartin zeichnete in Nürnberg 1693—1698 «bey dritthalbhundert Phases des Mondes mit Zuziehung eines guten Tubi auf blau Papier in fol° mit druckenen Farben» (Doppelmayr, Joh. Gab., Von den Nürnbergischen Mathematikern und Künstlern, Nürnberg 1730).

[3] Im 18. Jahrhundert wurden graue und blaue Papiere für Akademien und Porträts empfohlen. Du Fresnoy, L'art de Peinture, S. 357.

Kreide leicht ein und verwischte sie mit einem Lappen *(prius charta creta alba illita)*[1]. Ähnlich mußte auch das von der «Excellency» anempfohlene Pergament behandelt werden[2]. Unrichtige Linien beseitigte man mit Brotkrume, Radiermesser oder Hölzchen.

Über die Anfertigung der Pastelle, die von den Künstlern selbst besorgt wurde, konnte ich als früheste Quelle nur eine französische ausfindig machen. Der Lyoner Professor Peter Gregorius, wiewohl in Kunstdingen sonst nur theoretisch informiert, berichtet 1574 ausführlich über ein Rezept. «Die Maler aber machen jene Farbstifte in Cylinderform und rollen sie unter Beimischung von Fischleim oder Gummi arabicum oder Feigenmilch, oder nach meiner Meinung, besser mit Molke. Damit nämlich werden die Stifte, *quos vocant coroyons*, weicher, jene anderen aber härter und kratzen das Papier.» Er führt noch Bleiweiß und weiße Kreide *(ex cerusa vel creta cum aliis mixta)* an, die den Farben beigemischt werden, um die Töne zu mildern und den Strich weicher zu machen[3]. Imperato nennt in seiner Historia naturale 1599 statt Bleiweiß und Kreide Gesso *[Pastelli fatti di gesso]*[4], Baldinucci neben Gummi den Zuckerkandis[5]. Anfertigung.

Der in Bassano tätige Volpato, für den die *pastele per colorir le carte* mehr eine *Curiosità* waren, erwähnt 1670 als Bindemittel nur Gummiwasser. Das Lampenschwarz *(nero fumo)* sei mit *terra da boccali* (Töpfererde) anzumachen und diene so, am Feuer getrocknet, als Kohle zum Zeichnen (Merrifield II, 753).

Ein interessantes Rezept führt der Übersetzer des Gautier de Nismes in seinem Anhang S. 96 an:

«Vortreffliche Reiß-Kohlen [d. h. Pastelle] zu machen, die eben so fest als von Röthel-Stein, durch den Herrn Printzen Robert, des Pfaltz-Grafen Bruder, eröffnet: Nimm weisse Erde, die gantz zubereitet ist, Toback-Pfeiffen daraus zu machen, reibe sie auf einen Porphier-Stein mit gemeinem Wasser, das sie wie ein Teig werde, und nimm die Farben, jede absonderlich, und reibe sie trocken auf den Stein, so fein als nur möglich, hernach

[1] Petrus Gregorius, Syntaxeon Artis mirabilis, Coloniae 1600 (recte 1574), Lib. XXXI, Cap. VI, p. 293.

[2] *Pastils made of several colours to draw upon coloured Paper or Parchement.* Excellency, S. 12.

[3] Diese interessante Stelle lautet in ihrer Gänze: «*Componuntur et ex coloribus vel simplicibus vel mixtis, veluti styli cetacei longiusculi, quibus pictores ichnographias vultuum pennae modo in papyro describunt, prius, ut dixi, charta creta alba illita et leniter cum xylo seu gossippio confricata. Condensant autem et cylindruli formula, rotant stylos illos colorum, pictores, alij glutine piscium, alij cum gummi arabico: alij cum lacte ficus arboris alij, et illi vt arbitror, dulcius cum sero lactis: cum hoc enim molliores sunt styli quos vocant coroyons: alij enim duriores et qui chartam incidant. At observandum in istis stylis misceri colores et ita hos referre colores ex cerusa vel creta cum aliis mixta, et in omnibus, antequam cogantur et rotentur in modum pennae vel styli, optime colores conteri et misceri supra marmoreum lapidem.*» (Syntaxeon, Lib. XXXI, Cap. VI, p. 294.)

[4] Imperato, op. cit., p. 122. — Ebenso in Excellency, p. 12, wo *Plaister of Paris* (Gipsmörtel) empfohlen wird.

[5] Voc. 119: «*Pastelli, diversi colori di terre e altro, macinati e mescolati insieme, e con gomma e zucchero candito condensati e assodati in forma di tenere pietruzze appuntate; de' quali servonsi i Pittori a disegnare e colorire figure sopra carta, senza adoprar materia liquida; lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco.*»

schlage sie durch sehr feinen leinen Tuch, und mische jede mit gemeldtem Teige, nachdem du die Reiß-Kohlen stark oder schwach haben wilt, und mische ein wenig gemein Hönig darunter, und Gummi-Wasser nach Gutbefinden. Hernach mache daraus Rollen, so groß als ein Finger, rolle sie zwischen zwey fein glatten Bretlein, zur Dicke, als du sie zu deinem Gebrauch begehrest. Wann das geschehen ist, so laß sie auf einem saubern Brett trocknen oder auf einem Papier, ohne Feuer oder Sonnen zwey Tag lang; hernach must du sie vollends trocknen, an die Sonne oder das Feuer legen, und wenn sie trocken worden, so sind sie gantz fertig.

Farben und Fixage.

Derartige Rezepte weisen große Verschiedenheiten in den Bindemitteln und dem Weißzusatz auf. Anfangs fabrizierte man nur schwarze Stifte aus Ruß, rote aus Rötel, Zinnober, Mennige, gelbe und braune aus Ocker. Blau und Rosa traten erst später ein. Nach und nach griff man auch zu den wenig beständigen Pflanzenfarben und heute gelten nur mehr die farbenzaubernden, aber leicht verblassenden Aniline[1]. Die Fixierung geschah in der Weise, daß man die fertigen Zeichnungen auf Gummiwasser legte oder empfindlichere Porträts mit einer kurzhaarigen Bürste bestäubte[2] (siehe Fixagemittel, Teil I).

Entwicklung in Italien.

Der technischen Bezeichnung pastelo, à pastello, auch pastele, gebildet von dem Worte *pasta* (Teig), begegnen wir zunächst bei Lomazzo. Dieser Mailänder Schriftsteller berichtet in seinem Trattato (S. 192) folgendes: «Es gibt noch eine andere Art zu malen, die ich nicht verschweigen will, à pastello genannt, was mit hauptsächlich aus Farbenpulver hergestellten Stiften geschieht, und zwar auf Papier. Und dies ward von Leonardo in seinen Christus- und Apostelköpfen fleißig in wunderbarer Weise ausgeübt.» Diese Notiz fällt um das Jahr 1582. Einige Zeilen weiter spricht er von den Pastellen als von einem *nuovo modo*, d. h. für Leonardos Zeiten. Damit dürfte er recht haben, denn die Schüler Leonardos liefern uns tatsächlich solche Belege. Wir haben zwei große Pastellzeichnungen von Boltraffio in der Ambrosiana (A. P. 317, 334), eine dritte in Florenz, bekränzter Jüngling (A. P. 747), und eine mit Farbstiften gezeichnete Dame von Luini (Albertina, A. P. 352), welche uns einen festen Ausgangspunkt gewähren. Diese Zeichnungen sind Originale und lassen erkennen, daß der nuovo modo schon sehr sicher geübt wurde. Da Boltraffio ca. 1516 starb, so muß die Anwendung des Pastellstiftes wohl in das erste Dezennium des 16. Jahrhunderts fallen. Daß Leonardo, der stets mit neuen technischen Mitteln experimentierte, nach Lomazzo das Pastell bei Studienköpfen für das Abendmahl verwendet habe, ist bis heute zwar nicht erwiesen, aber nicht ausgeschlossen. Eine Notiz Leonardos (Codex atl. II, Textbd. fol. 247 r. a.) enthält folgende interessante Nachricht: «Piglia da Gian de Paris il modo di colorire a secco e'l modo del sale bianco e del fare le carte impastate, sole e in molti doppi, e la sua cassetta de colori[3].» Darnach scheint es, als ob sich Leonardo mit der neuen Zeichenweise vertraut gemacht habe oder vertraut machen wollte.

In Florenz fand die bunte Zeichnung zunächst keinen Boden. Sie setzte eine geänderte Geschmacksrichtung, ein Aufgeben der schlichten Linearwirkung

[1] Herstellung der Anilinstifte bei Ostwald, Malerbriefe, Leipzig 1904, S. 25.

[2] Le Pileur d'Apligny, Anweisung, S. 56. — Reinhold, Mahlerschule, S. 95.

[3] Marie Herzfeld machte mich freundlichst auf obige in das Jahr 1499 fallende Notiz aufmerksam.

und ein ausgesprochenes Streben nach Farbe voraus. Es erscheint daher wohl ausgeschlossen, schon im Beginne des Cinquecento Belege hiefür finden zu wollen.

Venedig, Bologna,

Ihr Hauptgebiet blieben die Provinzen nördlich des Apennin. Jacopo Bassano (1510—1592) zeigt bereits eine kühne impressionistische Strichführung (Darmstadt). Barocci (1528—1602), der viel mit Pastellstiften zeichnete, putzte seine großzügigen Studien oft mit mehreren Tönen auf. Vor allem aber waren es die Bolognesen, die Akademiker wie Lodovico Carracci[1], Guido Reni, Domenichino und deren Schüler, die sich gerne der farbigen Stifte bedienten. Man wählte hiezu blaues Naturpapier und erhielt dadurch noch eine Farbennuance mehr. Die häufigste Anwendung tritt, der Tradition entsprechend, bei Kopfstudien auf. Besonders geschätzt waren nach Malvasia jene des Guido Reni, die in Palästen und Sammlungen aufbewahrt wurden[2]. Nichtsdestoweniger werden auch ganze oder halbe Figuren in Übergröße, gewissermaßen als Kartons, pastellmäßig ausgeführt[3]. Elisabetha Sirani (1635—1665) schließt sich wie ihr Vater an Guido an, geht aber schon in das selbständige Pastell über. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts zeichneten auch in Florenz Bened. Luti weibliche Akte, Carlo Dolci Köpfe, Carlo Cignani und noch später in Venedig G. B. Piazzetta lebensgroße Kopfstudien.

Frankreich.

Nach jener oben erwähnten Stelle des Codex atlanticus scheinen die Pastelle eine französische Erfindung gewesen zu sein. Auch die frühest nachweisbare, leider stark verriebene Pastellzeichnung in Berlin will dies nach Möglichkeit bestätigen[4] und nicht minder die bis ins 18. Jahrhundert ersichtliche Vorliebe für die farbige Zeichenweise. Schon die reiche Betätigung der beiden Clouet, die alle um Franz I. und seinen Nachfolger lebende Geburts- und Geistesaristokratie verewigten, setzte außerordentlich fruchtbar ein. Die Farbstifte treten aber noch bescheiden auf, Kreide und Rötel geben die Form, ein Ockergelb oder Braun die Haarfarbe.

Um 1620 entsteht schon eine ganze Schule von Pastellzeichnern, welche dank ihrer Fruchtbarkeit fast alle Kabinette mit zahlreichen, heute meist namenlosen Bildnissen versehen hat. Statt der schwarzen Naturkreide verwenden sie bereits schwarze Kunstkreide für Umrisse und machen von Farbstiften einen breiteren, aber noch diskreten Gebrauch. Daniel und Petrus als Mitglieder der Hofmalerfamilie Dumonstier und Nicolas Lagneau sind die Hauptvertreter. Die scharf charakterisierten Köpfe zeigen fast Naturgröße. Seit der

[1] In dem Inventar des F. Raspantino vom Jahre 1664 (Bertolotti, Artisti Bolognesi, S. 176) werden unter Carracci: *Due teste di pastello* erwähnt.

[2] «*Più belle ben poi delle eseguite nel quadro sono quasi le due teste dell'Elena e del Paride, fatte per prova di Pastello dal maestro oggi nella famosa galeria Ginetta* (Malvasia IV, 40: Guido Reni). Ferner: *Nel Palagio Ginetti la testa dell'Europa. Nel copioso museo del Sig. Carlo Maratti due teste meno del naturale. Presso Monsig. Ratta il grazioso pastello della testina similmente di un Assonta*» (Malv. IV, 89).

[3] «*[Lodovico Carracci] in S. Rocco del Pratello, Confraternità all'Altar maggiore il S. Rocco grande più del naturale, pastello che fece per esemplare* (Vorlage) *al Galanino, che lo dipinse nella paliola oggi appesa in S. Rocco di Venezia*» (Malv. IV, 495).

[4] Über diese von M. J. Friedländer reproduzierte Jean Foucquet-Zeichnung mit Rötel- und Ockeraufputz siehe Jahrb. d. pr. Kunsts. 31 [1919], S. 227: Eine Bildnisstudie Jean Foucquets.

Mitte des 18. Säkulums gibt es in Frankreich kaum einen Künstler, der sich nicht der farbigen Stifte bedient. Maler und Kupferstecher greifen zu der einen oder anderen Farbe, um die *Aux trois crayons*-Manier nach ihrer Weise auszugestalten, Basan fabrizierte um 1760 besonders gute Ware. J. G. Wille, der in Paris lebende deutsche Kupferstecher, sandte an Raphael Mengs Proben dieser guten Rotstifte nach Rom. «*C'est pour qu'il en essaye*[1].» Frankreich hatte hierin denselben Ruf wie England hinsichtlich der Bleistifte.

Rokoko. Die Zeichner des Rokoko können bei ihrem Drange nach zarten Farben den Pastellsüßigkeiten nicht widerstehen. Boucher weiß seine nackten Schönheiten sehr geschickt und diskret mit Himmelblau oder Rosa in volle Wirkung zu setzen; Aubert ist kühler und nüchterner, Chardin dagegen diskret, doch lebendig, J. B. Huet direkt süß. Im Gegensatze zu dieser Buntheit begnügten sich Greuze und C. Robin nur der Braunstifte für große Charakterköpfe, die ein breites und kräftiges Lineament aufweisen und in Jakob Schmutzer einen eifrigen Nachahmer fanden.

Deutschland. Bei den Deutschen sehen wir die Verwendung von Farbstiften in Zeichnungen L. Kranachs mit dem sicheren Datum 1513[2]. Ohne über die Art der Herkunft klar zu sein, müssen wir doch annehmen, daß diese neue Technik aus Oberitalien importiert wurde. Die in Kohle oder Kreide fest und sicher hingesetzten Umrißlinien werden durch ein Rot im Gesicht, ein Gelb oder Braun im Haar oder durch das Färben der Kappe zu bunter Wirkung gebracht. Es war eine natürliche Fortsetzung des Verfahrens aus dem vorhergehenden Jahrhundert, in Silberstift gezeichnete Köpfchen zu nuancieren. Holbein d. Ä. zeichnete bereits in seiner letzten Periode den Kopf eines Aussätzigen in Buntstiften (1523)[3] wie Hans der Jüngere das sogenannte Selbstporträt in Basel. Die wenigen Töne werden entweder gewischt oder gezeichnet. Bartel Beham schafft in den Dreißigerjahren Porträts von breiter farbiger Wirkung[4]. Ebenso haben Georg Pencz[5], Niclas Manuel[6] und der Monogrammist CH 1529 (Karlsruhe) vereinzelte Beispiele überliefert. Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zeichnete Melchior Roos Tierstudien in Schwarz, Gelb, Braun und Rötel (A.).

Benennungen. Laut Amerbachs Inventar (1586) galt damals der dem Lateinischen entnommene technische Ausdruck: mit trockenen Farben[7], der sich noch 1719 in der deutschen Übersetzung des Gautier[8] und bei Doppelmayr 1730 für Nürnberg wiederfindet[9]. Zu dieser Zeit taucht auch der Name Farb-Steffte

[1] «*J'ai ajouté quelques crayons rouges, que l'on fabrique chez M. Basan.*» J. G. Wille, Mémoires I, 121.

[2] A. P. 26.

[3] A. P. 1125.

[4] A. P. 488 u. 489.

[5] I Disegni d. Uff. III, 3, 19.

[6] Basel, U. 10, 8.

[7] Item Hans Hohlbein des Mahlers Conterfeit auff Bapeyr mit trockhen Farben. Amerbach, Inventar in: Woltmann, Holbein II, 45. — 59. Jahresbericht der Bas. Sammlung, III, Ganz u. Major, Die Amerbachschen Inventare, S. 41.

[8] Gautier, op. cit., S. 13.

[9] Doppelmayr, J., Von den Nürnbergischen Mathematikern und Künstlern, S. 260.

auf. Merkwürdig erscheint die Bezeichnung Reiß-Kohlen, die in dem bereits angeführten Rezepte des Gautier-Übersetzers vereinzelt vorkommt.

Schließlich sei noch auf die moderne Ausdrucksweise Lenbach-Technik hingewiesen, welche durch die von Franz v. Lenbach auf grauen Kartons in Pastellstiften mit dunklen Umrissen (braun oder schwarz) flott gezeichneten und mit dem Finger gewischten Bildnisse in Mode kam (Ostwald, Malerbriefe, S. 17).

Niederlande.

Bei den Niederländern begegnen uns die Pastelle (Kryons) nach der Mitte des 16. Jahrhunderts. Einer der fleißigsten ist H. Goltzius, der sich ihrer in den Achtzigerjahren und auf seiner italienischen Reise 1590—1591 auf blauem Naturpapier bediente[1]. Auch ein Rezept wird durch Hoogstraeten überliefert: «*Pijpaerde, een weynich Gomwater, en met zoodanige enkelde of vermengde verwen gekneet, plat gedrukt, en noch week, in vierkante lange pennen gesneeden, en gedroogt*[2].» Während Goltzius' Porträts noch in das Gebiet ausgesprochener Zeichnungen gehören, zeigen jene ein halbes Jahrhundert später fallenden Produkte, wie die des Wallerant Vaillant, den Charakter fertiger Pastelle. Christian Huygens schreibt 1645 von der Universität Leyden aus an seinen Bruder Lodewijk im Haag, daß er jetzt mit trockenen Farben *(coloribus siccis, quod pingendi genus «doeselen» appellant)* male, und zwar kopiere er einen von Rembrandt in Öl gemalten Kopf[3]. Aus derselben Stelle erfahren wir auch die Begeisterung für diese besonders in Amateurkreisen wegen ihrer rasch erreichbaren Effekte geschätzten Zeichenweise: «Und wenn du sehen würdest, was ich gestern damit gemacht habe, so würdest du das spanische Blei (Graphit) nicht weiter gebrauchen.» Zu dieser Zeit ist nur mehr vom Wischen (doeselen) und Malen die Rede, nicht mehr vom Zeichnen.

Bartolozzi.

Auch später noch entstehen in England in Bartolozzis Atelier reizende weibliche Halbfiguren oder Porträtstudien in Schwarzkreide mit leicht gewischten Pastelltönen. In den Fleischpartien spielt der Rötel noch immer die Hauptrolle. Ab und zu kommt auch der Pinsel mit einer pointierenden, leuchtenden Farbe zu Hilfe. Für die bunten Farbstiche in Punktiermanier waren die mit Stiften kolorierten Vorzeichnungen wie geschaffen.

[1] *Teyckende hy (Goltzius) yet, de naeckten sonderlingh mosten met den cryons hun verwen hebben.* Mander-Floerke II, 250.

[2] Hoogstraeten, Inl., p. 32.

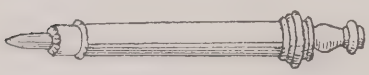
[3] Hofstede de Groot: Die Urkunden über Rembrandt, Haag 1906, p. 133. Der Ausdruck «*doeselen*» bezeichnet wischen, verwischen.

* * *

Graphitstifte.

Bleistift, Bley-Ertz, Wasserbley, Blei, Bleifeder, Englisch Bleyweiß, Reißbley — Grafio piombino, Lapis piombino, Piombino — Potlot, potloykens — Mine de plomb d'Angleterre, Crayon de Mine de plomb, Crayon de mine oder kurz Crayon — Black-lead Pencil.

Kein Zeichenmittel hat in der beschreibenden Kunstliteratur, in Katalogen, Publikationen und Wörterbüchern begrifflich so viele Irrtümer und Mißverständnisse hervorgerufen als der Bleistift. Wie Kreide und Kohle untereinander, so wurden auch Bleigriffel und Steinkreide leicht mit dem Graphitstift verwechselt. Anderseits verlegte man in völliger Unkenntnis seiner Entwicklung seine Anwendung weiter zurück, als es statthaft war, und verband wirkliche Graphitzeichnungen mit Künstlernamen, welche diese Technik zeitlich völlig ausschlossen[1]. Der Graphitstift ist der unmittelbare Nachfolger des Bleigriffels. Allmählich tritt er an seine Stelle, übernimmt dessen Funktion und schließlich auch dessen Namen (vergleiche die Strichproben Abb. 51).



Literatur. Abb. 50. Bleifeder nach Gesner.

Das Geburtsjahr des Graphitstiftes oder Bleistiftes nach heutigem Sprachgebrauche dürfte sich wahrscheinlich für immer in ein Dunkel hüllen. Die frühesten Nachrichten bei Konrad Gesner (1565), dem deutschen Plinius, in seinem Werke De rerum fossilium lapidum et geminarum maxime, figuris et similitudinibus liber setzen ihn bereits, wie die gleichzeitige Abbildung zeigt, als etwas Fertiges voraus (Abb. 50)[2]. Gesner beschreibt ihn als Stylus im Zusammenhang mit verschiedenen Instrumenten, die aus Metallen erzeugt werden, scheint aber dem Leser doch etwas Neues vermelden zu wollen. Nach ihm dient er nur zum Schreiben *(ad scribendum)*. Wir sehen in der Abbildung eine Form, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, ein Holzröhrchen, kurz und gedrungen, und oben ein Köpfchen analog den Silberstiften[3].

Gesner.

Mathesius. Fast auf das Jahr übereinstimmend berichtet Johann Mathesius 1564 von dem neuen Schreibmittel in folgender Weise: «Ich denke [noch], . . wie man hernach mit silbern stefften . . . vnnd jetzt auffs papier mit einem newen vnd selbwachßnen metal (selbstwachsenden Mineral) zu schreiben

---

[1] Auf das Dürer zugeschriebene Wohlgemut-Porträt (Graphit) wurde bereits auf S. 5 hingewiesen.

[2] Zürich 1565, S. 104: «*Stylus inferius depictus, ad scribendum factus est, plumbi cuiusdam (factilij puto, quod aliquos stimmi Anglicum vocare audio) genere, in mucronem derasi, in manubrium ligneum inserto.*»

[3] Eine ähnliche Beschreibung bei Frisch 2, 326[a]: *steft (bleystefft) bacilli, quae fiunt e plumbagine ad scribendum ligno subtili tecta.*

pfleget[1].» Auch hier das Hervorheben einer neuen Erfindung zu Schreibzwecken. Das Gesnersche Schreibrequisit haben wir uns auch bei jenen Federn von spanischem Blei (Bleifeder) vorzustellen, die laut Akten des älteren Dillenburger Archives (K. 923) in Wiesbaden um 1595 zur Ausrüstung eines Reiters gehörten, um eventuell Notizen machen zu können[2].

Borghini. Von italienischen Nachrichten scheint jene von Borghini die früheste zu sein (1586), die von einem «Piombino» spricht, der wegen seines Verschmierens sich nicht beim Rötelzeichnen empfiehlt. Hier an den immer reinlich zeichnenden Bleigriffel denken zu wollen, entspräche nicht dem Wortlaute jener Stelle[3].

Caesalpino. Eine weitere Quelle bietet des Andrea Caesalpino «De metallis» 1596, wo bereits der Gebrauch des Graphites, hier Molibdoides genannt, bei Malern angeführt wird. «*Puto autem Molibdoidem esse lapidem quendam in nigro splendentem colore Plumbeo, tactu adeo lubrico ut perunctus videatur, manusque tangentium inficit colore cinereo, non sine aliquo splendore plumbeo: utuntur eo pictores coticulis in cuspidem flandriae, quia ex Belgia affertur*[4].» Seine Anschauungen sind aber weder klar noch konsequent, denn er setzt gleichzeitig hinzu: *Eundem reperiri tradunt in Germania, ubi Bismutum vocant* und wo er zum Gießen von Lettern verwendet wird. Und wieder eine andere Art, fährt er fort, so schwarz wie Kohle, nennen die Maler *Matita nigra.* Caesalpino weiß also wirklichen Graphit, Bismut und schwarzen Tonschiefer (Steinkreide) noch nicht zu trennen.

Imperato. Wohl am ausführlichsten und mit einer gewissen Begeisterung berichtet Ferrante Imperato 1599 von den Vorteilen des neuen Zeichenmittels. «Man zieht ihn (hier bereits *grafio piombino* genannt) allen anderen Stoffen vor, die zur Vorzeichnung für Feder und Tinte geeignet sind: denn gebraucht man ihn geschickt, so kann man ihn leicht auslöschen, und will man ihn nicht entfernen, so hält er. Er schafft der Handhabung der Feder kein Hindernis, was Blei und Kohle auf die eine oder andere Weise tun, und man zieht damit die feinsten Linien[5].» Imperato spricht demnach nur mehr vom Zeichnen, vom Entwerfen und hebt die Feinheit der Linien hervor.

Mander. Schließlich sei noch auf zwei holländische Stellen aus Manders Lehrgedicht hingewiesen, dessen Entstehung um 1604 angesetzt wird. Dieser Schriftsteller

[1] Mathesius, Bergpostille, p. 145a.

[2] Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Franz Feldhaus: Der Bleistift, seine Geschichte und Fabrikation (in: Vom Fels zum Meer, 29. Jahrg., S. 892).

[3] Borghini, Raff., Il Riposo in cui della Pitura e della Scultura si favella. Firenze 1586; hier zit. Ausg. von 1730, p. 139: *Se alcuno volesse disegnare con matita rossa, bisogna abbia avvertenza non far prima le linee col piombino, perchè vien poi il disegno macchiato.*

[4] Andrea Caesalpino, De metallicis, libri tres, Roma 1596 und zweite Auflage, De Metallis, Nürnberg 1602, lib. III, cap. VIII, p. 186. Die erste Auflage war mir nicht zugänglich.

[5] Imperato, op. cit., K. 43, p. 122, und lib. XXV, K. 6, p. 679. »*Il grafio piombino si preferisce a tutte le materie, che preparino il disegno alla penna e l'inchiostro: perciochè facilmente, vsandovi industria, si cancella: e non volendo cancellarlo si conserva. Non da impedimento al maneggio della penna, il che fa il piombo per un modo et il carbone per un'altro: si tirano con questo sottilissimi lineamenti, ne si può stimar materia per inventioni da far in carta, che se le possa agguagliare: è ontuoso al tatto et al fuoco sommamente indurisce. Puossi ragionevolmente locare nel geno de talchi: ma cosi di questa, come di molte altre cose, ne regionaremo più distintamente nel luogo proprio tra gli metalli.*»

führt den Graphit *(potlot, potloykens)* für seine unmittelbaren Vorfahren (moderne Voorders) an, die die Rückseite ihrer Kartons damit einrieben und so auf die weiße Grundierung aufpausten, oder auch direkt auf der letzteren rein zeichneten[1].

Vergleicht man diese, eine Zeitspanne von 40 Jahren umfassenden Quellen miteinander, so gewähren sie nicht den mindesten Eindruck, als ob sie voneinander abhingen. Jeder berichtet über seine Erfahrung etwas Neues. Allmählich vollzieht sich der Übergang vom Schreiben zum Zeichnen, zum Entwerfen.

Provenienz. Hinsichtlich der Provenienz werden verschiedene Länder angegeben, bei Gesner England, bei Caesalpino Belgien; Imperato übergeht diesen Punkt. Außerdem kommt, wie der Ausdruck Feder von spanisch Blei und noch ein halbes Jahrhundert später die Bezeichnung *Plumbum hispanicum* bekunden, auch Spanien bereits in Betracht, das England gegenüber als Konkurrenzland aufgetreten zu sein scheint.

Benennungen. Bei Imperato tritt zum ersten Male — soweit heute nachweisbar — in unzweideutiger Weise die Bezeichnung *Grafio piombino* für Graphitstift auf. Die genaue Beschreibung sowie die an derselben Stelle stattfindende Gegenüberstellung von Blei *(piombo)* schließen jedes Mißverständnis aus. Ebenso müssen wir die Stelle bei Fr. Lana 1670 deuten: *Altri disegnano communemente con lapis rosso o piombino*[2]. Elf Jahre später lesen wir im Vocabolario Baldinuccis noch *Lapis piombino*[3], aber bald nachher gilt für Italien nur mehr die Abkürzung *Piombino*[4].

Die vorgefaßte Meinung, daß Graphit ein Metall, eine Art Blei sei, erhält sich auch in Deutschland in der Bezeichnung Pleyfeder, die schon 1595 in den bereits zitierten Wiesbadener Akten vorkommt, oder in dem allgemein üblichen Pleyweisz, wie wir in dem Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm und an vielen anderen Stellen finden[5]. Sandrart spricht 1675 nur ganz allgemein von den seinerzeitigen Zeichenmitteln: Feder, Griffel, Kreide oder Kohle. Ob hier Griffel der Übersetzung von Piombino entspricht, oder ob er den alten Bleigriffel meint, der noch immer in Verwendung stand, läßt sich nicht entscheiden[6]. Um 1719 begegnet man neben der merkwürdigen Bezeichnung Bleyweiß-Stefft[7] infolge des Durchdringens englischer Graphitstifte auch dem

[1] Mander-Hoecker, p. 267, v. 7 und 271, v. 16.

[2] P. Francesco Lana, Prodromo, Brescia 1670, p. 167: *nel qual modo meglio spiccano i chiari, e gli scuri, e lo sfumare dell ombre; e questo modo di disegnare è necessario, che sia bene inteso prima e pratticato da quelli, che vogliono applicarsi alla pittura.*

[3] Voc. 79: *lapis piombino, vna spezie d'amatita fatta artificiosamente, che tigne di color di piombo e che serve per disegnare.*

[4] Voc. della Crusca III, 1747: *Piombino è uno strumento da formare i primi abbozzi de' disegni colla matita di color di piombo per ridurgli poi a perfezione colla penna o col penello.*

[5] «Mit Pleyweisz auf Pergament, von der verwittibten Kayserin Eleonora gezaichnet» (In: Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. I: Berger, Das Inventar d. Kunstsamml. etc. Vertzaichnusz der Zaichnungen, Nr. 333). — Bleiweiß für Bleistift hat sich noch dialektisch erhalten (Deutschböhmen).

[6] Teutsche Akad. I, 60.

[7] Gautier, op. cit., S. 12 und 40: «Der Bleyweiß-Stefft gehört nebst einer Feile zum Spitzen zu den Behelfen des Festungs-Ingenieurs.»

Ausdrucke Englisch Bleyweiß, 1776 Wasserbley[1] und 1781 der Benennung Erztbley[2]. Um 1839 kommt in deutschen Katalogen neben Bleifeder auch einfach Blei in steter Abwechslung vor[3].

In England galt der Terminus Black-lead Pencil[4] und in Frankreich Mine de plomb oder Pierre de mine de plomb[5].

Fabrikation.

England scheint in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Ingenieure, Kriegsleute, Schreiber und Maler in ausgiebiger Weise versorgt zu haben, denn 1664 wurde das größte Graphitwerk in Borrowdale in Cumberland aufgemacht, das wie eine Goldgrube gehalten und überwacht wurde. Trotzdem waren auch in Deutschland, und zwar in Nürnberg, bereits Ende des 16. Jahrhunderts Bleistiftmacher[6] und Mitte des folgenden lieferte Spanien Rohmaterial für die Niederlande[7].

Nicht immer handelte es sich um die Erzeugung von künstlich in Holz gefaßten Bleistiften. «Diejenigen, so sich des englischen Bleyweißes zum Zeichnen bedienen, thun besser, wenn sie solches in Stücken zerschnitten als in Stefften kauffen; weil dasjenige, das man in Stefften verkauft, nur von kleinen Stücklein zusammengeleimet sind. Das Bleyweiß soll hübsch rein und ohne Steinlein oder Stein-Adern seyn, sonst wird man alles Papier zerschneiden[8].» Derart selbst zugerichtete Stängelchen steckte man in ein Rohr (Bleyweiß-Rohr) und spitzte sie mit einer Feile oder Seehundshaut[9]. Es gab bald viele Qualitäten, die je nach dem Rohmaterial und den jeweiligen Beimischungen wie Schwefel, Kolophonium, Ton, Leim, Gummi und je nach dem Fabriksorte wechselten. Man erzeugte Sorten zum Schreiben, Zeichnen und für das Handwerk[10].

Anwendung.

Mehr als die industrielle Bewegung und Verbreitung kommt für uns die Anwendung des Graphitstiftes in der Kunst selbst in Betracht. Es ist nicht leicht, den literarischen Quellen in gleich chronologischer Weise Beispiele aus den Zeichnungensammlungen an die Seite zu stellen. Weil er als Ersatz der vorzeichnenden Kohle in erster Linie der Federzeichnung diente, so verschwanden durch Ausradieren seine Spuren, und die hie und da noch sichtbaren Reste bieten zu wenig Anhaltspunkte, um sie als Graphit bestimmen zu können. Übrigens kommt es beim Entwerfen kaum darauf an, ob es noch mit Bleigriffel oder schon mit Graphit geschah. Wichtiger ist die Frage, ob der

[1] Böhm, Anleitung zur Kriegsbaukunst, 1776, S. 456.

[2] Le Pileur d'Apligny, Richtige und vollständige Beschreibung aller Farbmaterialien nebst einer deutlichen Anweisung. Deutsch, Augsburg 1781, S. 51.

[3] Über die verschiedenen Bezeichnungen siehe Paul Kretschmer, Wortgeographie, Göttingen 1916, S. 127.

[4] The Excellency, p. 11.

[5] Traité de la Peinture, p. 18. — Buchotte, Les regles du dessin, Paris 1743, nouv. edit. p. 18.

[6] Caesalpino, op. cit., S. 186.

[7] Die mindere Qualität komme aus Holland, die gute aus England. Reinhold, Zeichenschule, 1786, S. 228.

[8] Gautier, S. 12.

[9] Ibid.

[10] Ibid, p. 12: «Es gibt auch schwartz Bleyweiß oder schwarzen Stein, dessen sich die Maurer und Zimmerleute am meisten bedienen. Aber es ist untauglich [zum Zeichnen], weil es zu hart aufs Papier zugebrauchen.»

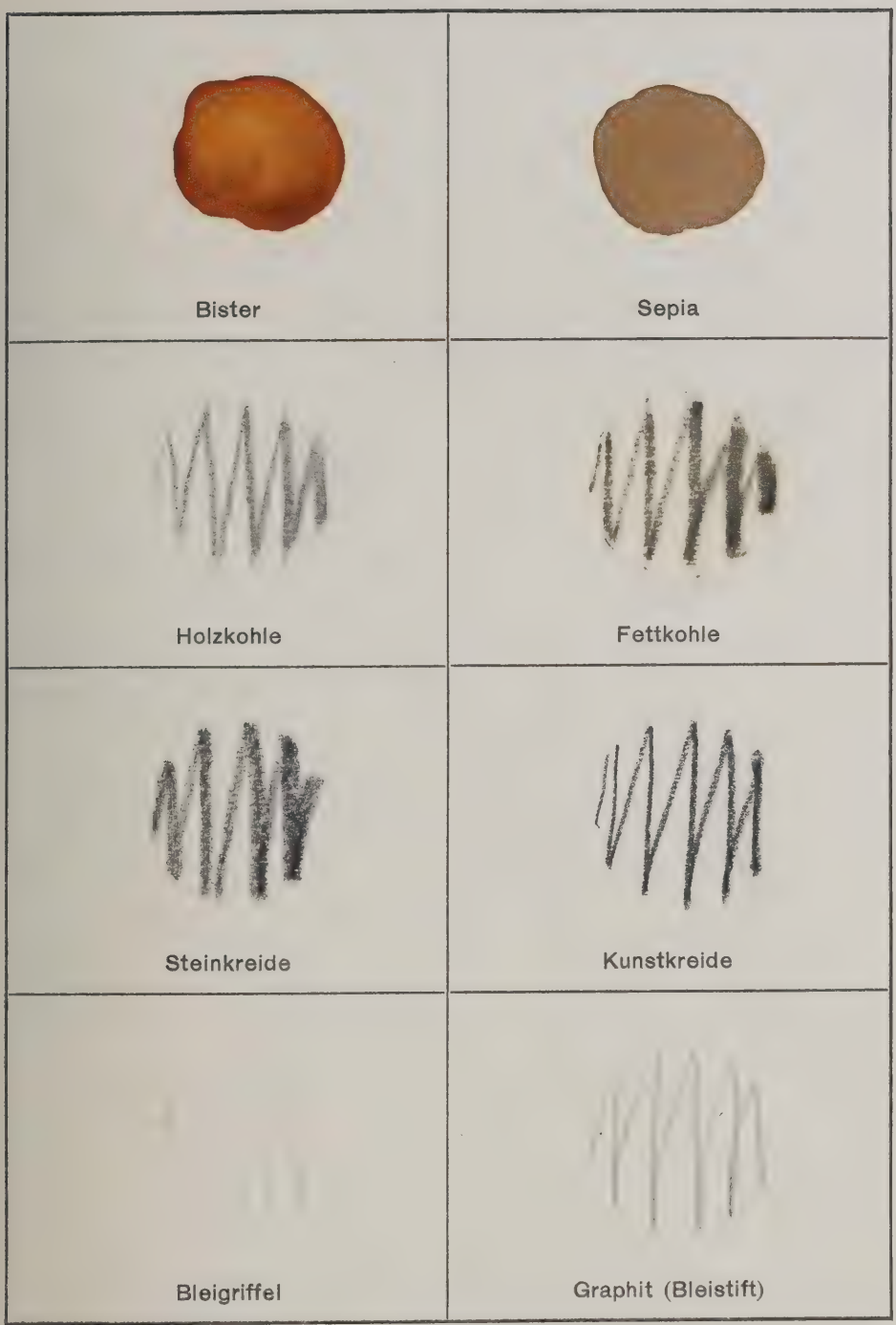


Abb. 51. Originale Strichproben.

Beispiele wie jene Porträts auf Pergament von R. Nanteuil oder Pieter van Schuppen als Vorstudien für Stiche um 1660 oder von Joh. G. Wille 1754 auf weißgrundiertem Papier oder von Charles Eisen als Vorlagen für Kupferstichfolgen in feinster Ausführung (1776) lassen erkennen, daß das noch unverläßliche und wirkungsarme Material gegenüber den effektvollen Kreide- und Rötelzeichnungen nicht aufzukommen vermochte.

Holland.

Deutlicher bildete sich in Holland ein selbständiger Typus heraus, der indes nur vereinzelt auftritt und sich fast wie ein Kuriosum anläßt, denn man hatte auch hier keine hohe Meinung von diesem Zeichenmittel. «Wenn Du sehen würdest, was ich gestern mit den Pastellen hervorgebracht habe, würdest du das Spanische Blei nicht länger schätzen», schreibt Christian Huygens an seinen Bruder Lodewijk am 27. Juni 1645[1]. «Die allermühsamste, langsamste Manier aber, folglich die schlechteste, ist das Zeichnen mit Potlot», sagt Lairesse[2]. Die große Masse zeichnete mit der solideren Steinkreide unbekümmert weiter. Um diese Zeit entstandene Zeichnungen wie etwa von J. B. Weenix (1641), Pieter Quast (1645) oder Gillis Nyts geben uns einen bescheidenen Begriff von jenen Werken, fast immer auf Pergament, mit linearer Führung und diskreten Schatten. Um 1673 finden sich die recht seltenen, von Cosyn gleichfalls auf Pergament ausgeführten Porträtstudien, die heute stark verwischt erscheinen. Eine merkwürdige Kombination läßt sich bei Aelbert Cuyps Landschaften beobachten, wo Graphit für die fernen Partien, Naturkreide für den Vordergrund verwendet erscheint[3].

J. Thopas.

Einen tatsächlich eigenartigen Typus bringt J. Thopas um 1660—1676, der von dem neuen Mittel ausgiebigsten Gebrauch macht. Er grundiert sein Pergament dick weiß und zeichnet mit fettem Graphit in schummerig verwischter Manier kleine Porträts mit breiten glänzenden Flächen. Nur die schwarzen Kleider werden gleichmäßig mit Tusche angelegt; für Innenzeichnung aber sowie für Lichter muß die schimmernde Graphitmasse herhalten[4]. Es darf bei der ständigen Gefahr des Verwischtwerdens nicht wundernehmen, wenn von derartigen Zeichnungen wenig übrig blieb[5].

Wegen dieses Übelstandes empfiehlt noch 1745 die Anweisung zur Mahler-Kunst «den Bleyweiß besser vor Meister und geübte Zeichner als vor junge Lehrlinge, welche ihre Zeichnung rein und zierlich auszuführen haben» (S. 213).

Trotzdem zogen die Künstler, wohl wegen der Weichheit, noch lange den reinen, d. h. unvermischten Graphit vor. Denn 1786 heißt es bei Reinhold,

---

[1] *Si videas quod hac ratione heri feci, nihil prorsus plumbum hispanicum facias.* (In: Hofstede de Groot, Urkunden über Rembrandt, Haag 1906, S. 133.)

[2] Lairesse, Zeichenkunst, S. 63.

[3] Auktionskatalog F. Müller, 1913, Planche 9 und Nr. 79. Auf beide Zeichnungen machte mich Herr Frits Lugt in Amsterdam aufmerksam.

[4] Von diesen seltenen Zeichnungen erwähnt Kramm, Holl. Künstlerlexikon, 6 Porträts, die in der Auktion Kleinenberg in Leyden 1841 erschienen. Ein charakteristisches Beispiel besitzt die Albertina vom Jahre 1660.

[5] Wohl zu unterscheiden sind jene mit Kreide auf Pergament gezeichneten Porträts, z. B. von Nanteuil, die wegen ihrer Verriebenheit an einzelnen Stellen späte Graphitverstärkungen erfahren haben und demnach, seitlich gesehen, gleichfalls Glänze aufweisen (Albertina).

daß es nicht leicht sei, diese dünnen, viereckig zugeschnittenen und in Holz gefaßten Bleistifte ohne Schwefelzusatz zu bekommen. Schwefel aber härte. Selbst in London würden sie in diesem Gemenge verkauft. Man erkenne diese Art leicht, wenn man sie an ein Licht halte und alsdann starker Schwefelgeruch und die blaue Flamme die Zusammensetzung verraten[1].

Conté-Bleistifte.

Kaum aber setzte die Erzeugung harter Bleistifte, wie jene durch Conté ein, so traten auch schon kleine, mit scharfer Spitze gezeichnete Bildnisse auf gelblich grundierten Kartonblättchen in Frankreich in großer Anzahl auf, gewissermaßen als Fortsetzung der in jener Zeit noch immer geübten Silberstiftporträts. Man gebrauchte im Hinblick darauf auch für diese neue Technik den Namen Stylographie[2]. Der Erfinder dieser harten, scharfzeichnenden Bleistifte war der Pariser Mechaniker Nicolas Jacques Conté, dem es 1790 gelang, durch Vermischung des geschlemmten Graphits mit Ton jeden beliebigen Härtegrad zu erzielen. Von diesem Jahre an darf man von einer Entwicklung und Vervollkommnung der Bleistiftzeichnung im heutigen Wortsinn sprechen.

Moderne Bleistiftzeichnungen.

Erst mit jenem letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts erscheinen in Frankreich und dann in Deutschland jene haarscharfen, konturreinen Zeichnungen, für deren Würdigung heute wieder das Herz aufgegangen ist. Inmitten der Flut von italienischen Landschaften, Kompositionen, Akten und Porträts entdecken wir kleine Kunstwerke, die an Innerlichkeit, liebevoller Ausführung, Exaktheit und Reinlichkeit der Technik an gewisse Beispiele der Frührenaissance erinnern bei aller Einfachheit der Ausdrucksmittel: eines metallscharfen und doch empfindlichen Bleistiftes auf weißen, gut geleimten Papieren. Diese Vervollkommnung des Graphites führte zugleich einen neuen siegreichen Zeichnungstypus ein. Franzosen wie Isabey, Ingres, Deutsche wie die Nazarener Overbeck, Schadow, Schnorr von Carolsfeld, Führich, Steinle und Richter brachten die heute so selbstverständliche Bleistiftzeichnung zu Ehren. Ludwig Richter weiß uns aus den zwanziger Jahren eine reizende Schilderung über jene Wiedergeburt der Zeichnung zu geben[3]. «Wir hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht; kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben.»

Ludwig Richter.

Völlig neue Ziele und Ausdrucksweisen erstanden dem Graphit (Koh-i-noor und Stängelgraphit ohne Holzfassung) in den letzten Dezennien[4].

---

[1] Reinhold, Die Zeichen- und Mahlerschule, S. 83.

[2] Constant-Viguier, p. 74: «*Il est une manière de dessiner, qui doit beaucoup faciliter l'étude de la miniature; c'est de faire d'après nature des portraits de petite dimension, modelés au crayon de mine, et estompés sur papier plâtre. Ce genre où les rehauts et les corrections se font par le grattage ou le polinage à la pierre ponce a pris le nom de Stylographie.*»

[3] Ludwig Richter, Erinnerungen eines deutschen Malers, Frankfurt 1885, S. 159.

[4] E. Borough, Johnson, How to use a leadpencil, Studio 1901, p. 185.

Zum Schlusse sei noch der um dieselbe Zeit in Frankreich vorübergehend in Mode gekommenen *Manière à l'estompe*, auch *faire de la sausse* genannt, gedacht, die im Gegensatz zu der scharf linearen Behandlung auf rein tonig-malerische Effekte losging, indem sie kaum einen Kontur betonte, sondern alles mit in Graphitpulver getauchtem Wischer trocken ausarbeitete. Doré hat hier wohl das Beste geleistet[1]. Manière à l'estompe.

Noch weiter ging die «Graphit-Mahlerei» oder Neue Art, das Reißblei zum Zeichnen zu benützen, wie sie C. Galpin einführte[2]. Man pulverisierte Graphit, legte ihn in ein Musselinläppchen und rieb davon auf ein dickes Kartenpapier, das als Palette dienen mußte. Mit nassem Pinsel verarbeitete man das Pulver zu verschiedenen Tönen und trug dieselben nach Bedarf auf den Zeichenblock auf. Die Pinsel sollten $^1/_8$—1 Zoll im Durchmesser haben; um starke Schatten hervorzubringen, nahm man zugespitzte Holundermarkstängel (von erfrorenen Ästen). Auf diese Weise habe Galpin Lufttöne, zu welchen er vorher 6—8 Stunden brauchte, in ebensovielen Minuten erzielt. Galpin-Verfahren.

[1] D'Argenville, Abrégé I, XXXV. — Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts II, 553.

[2] Transactions of the Society for the Encouragement of Arts etc. in Gills Technical Repository XLIV, Nr. 62, p. 113. Im Auszuge mitgeteilt in Dinglers Polytechnischem Journal 1827, S. 232. Auf diese Stelle verwies mich freundlichst Herr Ingenieur F. M. Feldhaus in Berlin-Friedenau.

* *
*

Die Pinselzeichnung.

Allgemeines. Pinselzeichnungen, ein weites, sich über alle Stilperioden erstreckendes Gebiet, umfassen alle Arten von Kompositionen und Studien. Es lag in der Natur künstlerischen Gehabens, jenes Werkzeug, das in der Hand des Malers die erste Rolle spielte, auch rein zeichnerisch anzuwenden und seine lineare Bestimmtheit oder breitflächige Geschlossenheit auszunützen. Außer der Feder war kein Ausdrucksmittel mehr befähigt, den Zeitstil deutlicher und stärker auszusprechen, jenen plastischer Klarheit, wie den zusammenfließender Fleckenwirkung. Jahrhunderte lang hatte die Pinselzeichnung, bevor sie als zeichnerische Vorstufe in Erscheinung treten konnte, in primitiven Darstellungen auf der Mauer, auf Holz, Vasen, Pergament eine ausgedehnte selbständige Entwicklung gefunden, und als sie uns zum ersten Male in Vorarbeiten begegnete, ließ ihr Gepräge noch deutlich ihr Herkommen erschließen. Zur Pinselzeichnung im landläufigen Wortsinn wurde sie erst in der Frührenaissance, indem sie den Entwurf auf geglätteten Gipsschichten (Tafeln) gleich dem Griffel feststellte, oder, eine weitere Stufe, Köpfe oder sonstiges Detail auf Papierbogen vorzeichnete (Abb. 52, 331, 183, 194). Den Höhepunkt erreichte sie durch die Übernahme rein malerischer Aufgaben innerhalb der Licht- und Raumforderungen bei Kompositionen und Einzelstudien. Aber nur dem formgewandten Meister wurde sie zum dankbaren Behelf, wenn der rasche Darstellung, Ausdrucksfähigkeit und malerische Erscheinung heischenden Phantasie auch die sichere Gestaltung zur Verfügung stand.

Merkmale. Rein technisch genommen, umfaßt die Pinselzeichnung eine bunte Gruppe mit allerlei Übergängen. Bald streng linear, bald lavierend im Anschluß an die Feder, bald als Beherrscherin von Licht und Schatten virtuos klecksend, erlebt sie, von der Miniaturmalerei ausgehend, Steigerungen bis zum modernsten Aquarell und Gouache. Es gibt daher viele Zwischenstufen und nicht immer ist es auf den ersten Blick ersichtlich, ob wir eine ausgesprochene Pinselzeichnung vor uns haben. Das Prävalierende wird Ausschlag geben. In einer richtigen Pinselzeichnung sind die Entwurfslinien in Feder oder Kreide auf das Allernotwendigste beschränkt oder überhaupt nicht mehr vorhanden. Das Unterscheiden feiner Pinselstriche von Federzügen wird für einen Zeichner nie schwer sein. Beschreibende Worte würden hier nicht viel helfen.

Diese allgemeine Charakteristik erleidet noch innerhalb der Hauptstufen — wir unterscheiden deren drei — vielfach schulmäßige und provinzielle Differenzierungen. Es gab Künstler, bei denen sich alle drei Stufen geltend machten. Dürer war Miniaturist, Linearplastiker und Impressionist.

Abb. 52. Carpaccio. Gelockerte parallele Pinselführung.

Der gotische Feinstil.

ERSTE STUFE. Die frühesten für uns in Betracht kommenden Beispiele sind Vorarbeiten für Freskobilder und stehen in ihrer Ausführung mit den gleichzeitigen Miniaturwerken auf einer Stufe. Echte Raritäten, fertige Darstellungen heiliger Begebenheiten auf grundierten Papieren (grüne Erde), mit in Blau oder Gold abgedeckten Hintergründen. Die in Braun angelegten Schatten, noch deutlicher die Lichter, zeigen eine geordnete vertikale Strichführung, entsprechend jener auf der Wand oder Tafel. Die Konturen, auf das Wenigste beschränkt, sind sorgfältig mit Feder oder Pinsel ausgezogen[1]. Diese schlichten, einfachen Kompositionen gotischer Zeit beweisen durch ihre treufleißige Herstellung, welche Bedeutung man ihnen beilegte und wie man sich im vorhinein ein klares Bild der bevorstehenden Arbeit zu verschaffen suchte.

Hatten die Maler diese Miniaturtechnik von den Miniaturisten übernommen, oder war es nur ein Ausüben der Fresko- oder Temperatechnik im kleinsten Maßstabe? Es gab wohl viele Künstler, die neben großen Aufgaben auch Büchermalerei betrieben und in dieser Kunst besondere Fertigkeit besaßen, aber es lag ebenso in der Zeit, den Pinsel gleich fein wie Silberstift oder Feder zu handhaben. Wenn sich Dürer bei seinem Christusknäblein oder der Blaurake der Miniaturtechnik bediente, war dies nicht erst das Erlernen einer Spezialkunst, sondern ein Anwenden dessen, was der zierlich-gotische Feinstil zum Gemeingut aller Werkstätten gemacht hatte.

Bildvorlagen und Miniaturen.

So manche der in verschiedenen Kabinetten aufbewahrten, völlig aus ihrem genetischen Zusammenhange gerissenen und der näheren Angaben ihrer ehemaligen Bestimmung entbehrenden Reste lassen daher nicht immer erkennen, ob es sich um eine Bildvorzeichnung oder um Fragmente aus Miniaturwerken handle. Es wird stets besondere Überprüfungen erheischen, sie auf Grund ihrer Formate (z. B. Lünetten), der etwas gröberen oder feineren Technik, der Spuren von Text auseinanderzuscheiden. Der von Künstlern gewissermaßen zum Vergnügen virtuos gehandhabte Pinselfeinstil, wie wir z. B. bei Dürer, bei Holbein d. J. in seinen Miniaturporträts, bei Herm. Saftleven (Amsterdam) in Pflanzenstudien, oder bei Graphikern wie Karl Gustav Amling in Bildnissen (A.) beobachten, kommt für uns nicht in Betracht und zählt in das Gebiet der Miniaturmalerei.

Renaissancezeit.

ZWEITE STUFE. Schon die Frührenaissance befreite die Pinselzeichnung von der schwerfälligen Deckfarbentechnik. Neue Forderungen der Bewegung, Plastik und Naturwahrheit, die Notwendigkeit der Detailstudien und die Einführung eines größeren Maßstabes bedingten ein anderes Entstehen, breite Ausdrucksweise, dünnflüssige Tinten und eine lockere Schattierung. Man erfreute sich nicht mehr an glattgepinselten Oberflächen, die manche Formenschwäche verdeckten, sondern zog die wenn auch unruhig gestrichelten, aber mehr das Organische enthüllenden Studien vor. Man arbeitete nicht mehr mit gestutzten, halb ausgedrückten Pinseln, sondern benützte die spitzgebundenen und tauchte sie voller ein.

[1] Fairfax Murray, Taf. I, linke Hälfte einer Lünette mit dem Martyrium eines Heiligen, Giotto-Schule (heute Pierpont Morgan). — Berenson, Taf. I: Taddeo Gaddi, Louvre. — Lor. Monaco, Heimsuchung und Zug der hl. drei Könige auf Pergament (Z. a. M. Berlin, 3).

Florenz hat wenig Material hinterlassen, doch immerhin so viel, um über die Entwicklung zu informieren; denn kein Zeichenmittel ist stiltechnisch belehrender als der Pinsel, dessen jeweilige Handhabung auf großen Flächen auch im kleinen wiederkehrt, nur individualisierter, persönlicher. Vergleiche von Blättern von Botticini[1], Credi[2], Leonardo[3], Filippino[4], Carpaccio u. a. bestätigen diese Tatsache. Im Beginne bestand noch ein Anschluß an das lavierende Sfumato, wie z. B. in den Uccello zugeschriebenen Kopfstudien der Uffizien[5] und der Albertina (Abb. 199), die noch durch eine verwaschende Modellierung hervorgebracht wurden, und ebenso im weiteren Verlaufe in den aufs feinste behandelten Draperiestudien Credis[6] oder Leonardos (Abb. 194). Allmählich aber setzte die spitzzeichnende Pinselführung mit kräftigen, lockeren Strichen und fester Konturierung ein. Der aufwärtsblickende Kopf Signorellis ist ein charakteristisches Beispiel der aufgelösten Flächen (Abb. 183). Es war unmöglich, die Schwierigkeiten eines Skurz durch Feinlavierung zu überwinden. Florenz.

Besonders locker, zwar noch an die alte vertikalstrichelnde Methode älterer Zeit erinnernd, aber großzügiger und weniger sorgfältig auf die strenge Modellierung eingehend, begegnen uns außerhalb des großen Kunstzentrums vereinzelte Teilstudien im Norden Italiens, so in Städten wie Padua[7], Ferrara[8] und Venedig. Selbst Umbrien bietet noch Beispiele (Art des Nic. Manni, auf ockergelb gestrichenem Papier, London). Am modernsten war man in der Seestadt. Oberitalien.

Alle venezianischen Künstler bis ungefähr 1510 halten ihren Stil ein. Keine Gruppe von Handzeichnungen erscheint überhaupt so klar und abgeschlossen als jene der venezianischen Pinselstudien. Meist auf blauem Naturpapier in Braun, seltener in Blau und noch seltener in Rot durchgeführt, mit deutlichem Höhungslineament, kennzeichnen sie sich auf den ersten Blick durch die kurzen Licht- und Schattenstrichel, locker und weich, aber immer parallel. Die Feder konturiert und verstärkt nach Bedarf. Ein Vergleich von Abb. 52[9] und 21 mit einer Florentiner Zeichnung (Abb. 183) manifestiert den Unterschied aufs deutlichste. Hält sich der alte Bellini noch an die feine Art gotischer Zeit[10], so bezeichnen Giovanni[11] und Gentile, Carpaccio[12], Giorgione[13], Cima[14] schon den neuen Lokalstil. Venedig.

[1] London; Berenson I, Taf. XXVII und XXVIII.
[2] Louvre; Berenson I, Taf. XXXI. [3] Uffiz., Madonnenkopf, A. P. 260.
[4] Uffiz., Madonnenkopf; Berenson I, Taf. LIV und Z. a. M. Berlin, 15.
[5] Uffiz. 28, reproduziert in Disegni d. Uffizi, Ser. I., fasc. III, tav. 3.
[6] Berenson I, Taf. XXXI.
[7] Nachfolger des Mantegna, Hercules und Antäos, Wolfegg (A. P. 872). — Mantegna-Schule (Oxf. Draw. II, 28).
[8] Ercole Grandi, Weibl. Kopf (Z. a. M. Berlin, Taf. 46).
[9] London, Gathorne-Hardy; aus: Vas. Soc. V, 7; 23·9 × 18·6 cm. — Über die Verwendung des Kopfes siehe G. Ludwig und P. Molmenti, V. Carpaccio, 1906, p. 152.
[10] Jac. Bellini (Pariser Skizzenbuch, Golubew, Taf. LVIII), Golgatha, in Braun getüpfelt und gestrichen, auf Pergament. Ebenso London.
[11] Giovanni Bellini (Uffiz. 595/294), Studienkopf, Tuschpinsel in vertikalen Strichen (Abbildung bei Gronau: Die Bellini, S. 30).
[12] Außerdem Fairfax Murray, Taf. 54 und 55, Kopfstudien (heute Pierpont Morgan).
[13] Windsor, Anbetung (Justi II, Taf. 22).
[14] Uff. 281, Heiliger mit Buch zu dem Bilde in Vicenza von 1489, auf rot grundiertem Papier.

Brescia. Mailand.

In Brescia schließt sich B. Montagna und seine Schule mit in Indigo ausgeführten Studien am nächsten an (Abb. 53)[1]; in Mailand Bramantino[2], zum Teil auch Solario, während Gaudenzio[3] und sein Schüler Lanino[4] bereits eine vergröberte Behandlung aufbringen.

Abb. 53. Brescianer Schule. Vertikale Pinselschattierung.

Dürer.

Als Dürer 1506 nach Venedig kam, bemächtigte er sich dieser Technik mit ausgesprochener Vorliebe und ersichtlichem Erfolg, so daß seine dünnflüssigen, großangelegten Pinselstudien auf Venezianer Papier fast den Eindruck von lavierten Federzeichnungen hervorrufen. Er, der geborene Zeichner und Graphiker, überbot in der kürzesten Zeit alle Venezianer, und es darf uns nicht wundern, wenn damals die bekannte Pinselanekdote entstand[5] (Abb. 331, 332, 157). Eine zeichnerische Fortsetzung fand seine fabelhafte Pinseltechnik in den Studien zum Helleraltar (1508), und zwar, um die Unfehlbarkeit seiner Hand neuerlich zu erweisen, auf sorgfältigen, empfindlichen Grundierungen, die jede Verbesserung ausschlossen. Es entstanden jene dem Modell prima abgeschriebenen Charaktertypen und Teilstudien (Abb. 19)[6]. Trotz der virtuosen Plastik sehen wir doch nur

[1] St. Josef, Ausschnitt aus «Anbetung des Jesukindes», Albertina, A. P. 953, 26×21·8 cm. — Vgl. noch London, Montagna-Schule (Borenius S. 17) und Windsor, B. Montagna, Christus mit der Weltkugel, auf venezianischem Papier (Borenius, op. cit. S. 112).

[2] Berlin, Studie zu einer Anbetung, Z. a. M., Taf. 54.

[3] Mailand, Brera, Abendmahl, auf venezianischem Papier (A. P. 1341).

[4] Mailand, Ambrosiana, Christuskopf, auf venezianischem Papier (A. P. 767).

[5] Von Camerarius überliefert. Siehe A. v. Eye, Leben und Wirken A. Dürers, S. 225.

[6] In unserer Abbildung wegen der Verkleinerung die Pinseltechnik schwer zu erkennen.

Abb. 54. Deutscher Glasriß. Feder- und Pinselzeichnung.

Ausdruck und Leben. Interessant erscheint es, daß Dürer während seines ersten Aufenthaltes in Venedig 1495 die für ihn gewiß neuen Behandlungsweisen noch nicht erfaßte, wiewohl er schon auf seiner Hinreise durch Tirol Beweise freiester Pinselführung gegeben hatte (Abb. 56 und Innsbruck, Trient), und daß er während seines zweiten Aufenthaltes gleich in den ersten Studien zum Rosenkranzbilde den strengen Parallelismus der Schattierungslinien bevorzugte, kaum eine Kreuzlage wagte[1]. Erst in den Studien zu den nächsten Bildern, zur Berliner Madonna oder zu Adam und Eva, führt er den Pinsel wieder nach deutscher Weise und verbindet Langstriche mit Häkchen zu einem flächigen Schattennetz (Abb. 277). Dürers Pinselvirtuosität erfuhr noch 1520 in der Kopfzeichnung des Dreiundneunzigjährigen eine letzte Steigerung, als wollte er auch die Antwerpener Meister in gleicher Weise verblüffen. Damit war in Deutschland Höhepunkt und Ende erreicht. Es gab keinen mehr, der Ähnliches wagen konnte[2].

Scheibenzeichnungen.

Eine besondere Funktion des Pinsels bildete in Deutschland das Fertigstellen und Kopieren von Scheibenrissen. Manche derselben fallen schon durch die breiten, geschickt vereinfachten Konturen in Tusche auf. Der Umgang mit dem Spitzpinsel war für einen Glasmaler eine selbstverständliche Sache. Auch die technische Voraussetzung, daß die Konturen beim Auflegen der Stückgläser auf die Vorlage gut durchscheinen, bedingte dicke Umrisse. Daß dieser Brauch weit zurückreicht, ist zweifellos, wenn auch das Zeichnungenmaterial den Beweis versagt[3]. Eine St. Barbara-Zeichnung in Erlangen zu der Scheibe im Kunstgewerbemuseum in Berlin bildet in ihren Hintergrundpartien, Brüstung und Landschaft, ein belehrendes Beispiel (Abb. 54)[4]. Ähnliche Risse verdanken wir Holbein d. J. (Siehe Kapitel Glaszeichnungen.)

Tüchlein.

Mehr in das Gebiet der Malerei gehören jene mit Leimfarben auf dünnen, leichtgrundierten Leinwanden (Tüchlein) in feiner Technik ausgeführten Pinselarbeiten[5]. Sie waren nur in den seltensten Fällen als Vorstudien gedacht; in der Regel hatten sie eine selbständige, devotionale Bestimmung oder sollten Tafelporträts ersetzen (siehe: Tüchlein).

Sepiamanier.

Zum Schlusse seien noch jene nach der Einführung der Seydelmannschen Sepia auftauchenden, in allen alten Sammlungen vertretenen Feinpinselwerke in übergroßen Formaten nach berühmten Galeriestücken erwähnt (siehe S. 69, Sepia).

Merkmale.

DRITTE STUFE. Sie beginnt bereits in der Hochrenaissance. Ihr Charakteristikum ist das Malerisch-Skizzenhafte, das in Studien und Entwürfen der Pinsel allein besorgte, kaum daß Kohle und Kreide etwas vorgearbeitet

[1] Welcher Venezianer außer Carpaccio hier noch besondere Anregung gab, läßt sich in Ermanglung eines Vergleichsmateriales nicht feststellen.

[2] Die Hoffmannschen Kopien um 1570—1580 lassen nur das Mühselige einer Nachahmung erkennen.

[3] Eine derartige englische Zeichnung des 15. Jahrhunderts, hl. Bischof, Vas. Soc. VII, 16.

[4] Erlangen, Univ. Bibl. II, F. 7; 8·2 × 6·2 cm, Ausschnitt. Nach M. Zucker von Springinklee; ebenda II, D. 23, Madonna auf dem Halbmonde.

[5] Solche kleine Leinwandstudien finden sich auch in Kabinetten, z. B. Louvre, Dürer, Knabenkopf mit Bart. (Thausing, Dürer II, 94.)

hatten. Die neue breitflüssige Methode der Ölmalerei auf immer größer werdenden Leinwanden erscheint nun auch in der Handzeichnung und das schmissige Entwerfen auf den Kartons geht auch auf das Kleinformat über. Wie es sich bei der ersten Gruppe um reinliche Klarheit des Ganzen, bei der

Abb. 55. Tintoretto. Halbtrockenes Pinselzeichnen mit Belichtungsflecken.

zweiten um organische Modellierung handelte, so waren hier Licht-, Raum- und Bewegungsprobleme maßgebend. An die Stelle der scharfumrissenen Form trat die Fleckenwirkung, ohne besondere Rücksichtnahme auf Kontur und Flächenrichtung. Der Zeichner ging nicht mehr vom Einzelnen aus, sondern vom Ganzen, vom Gesamteindruck unter einer bestimmten Beleuchtung. Sicheres Formerschauen, rascheste Abstraktion, knappste Ausdrucksweise waren

notwendige Voraussetzungen. Überfluß an Strichen und Klecksen erzeugte nur ein Chaos und verriet den Anfänger oder Manieristen. Meist handelte es sich um ganze Kompositionen, um bereits mit aller Impression ausgestattete Bildentwürfe, Porträts oder Landschaften.

Die Entwicklung bis zur dritten Stufe setzte einen Stilumschwung und zeichnerische Übergänge voraus, die mit einem geänderten Schauen und gleichzeitig auch mit einer freieren Anwendung der anderen Zeichenmittel innig zusammenhingen. Auch Feder und Stifte hatten ein malerisches Formen angenommen, der solide, sichere Kontur war der Massenwirkung gewichen und in der nach neuen Gesetzen gestalteten Gesamtkomposition untergegangen. Dafür beherrschten Farben- und Beleuchtungsprobleme die Flächen, die schon in der Pinselzeichnung, dem lebendigsten Ausdruck aller Koloristen, ihre Vorstufe fanden. So erreichte auch der lavierende Pinsel in Italien eine Selbständigkeit in der Zeichnung, die nur mehr jener im Gemälde verglichen werden kann.

Venedig. Venedig war es, wo sich der Breitpinselstil unter Führung koloristischer Talente rasch entwickelte. Tizian, Tintoretto und Palma Giovine müssen als Hauptvertreter genannt werden[1]. Ihre Vertrautheit damit offenbarte sich in den auf rauhen bräunlichen Papieren oft nur halbtrocken aufgestrichenen Kompositionen (Abb. 55)[2]. Dabei erzeugte man Effekte eigener Art. Die stark einsetzenden Lichtwirkungen wurden durch geschickte Aussparung oder durch pastoses Deckweiß herausgehoben. Jacopo da Ponte (Abb. 313) schließt sich ihnen an[3] und noch Piazzetta und Tiepolo[4] versuchen sich in dieser virtuosen Zeichenweise.

In den übrigen Städten Italiens finden sie im allgemeinen wenig Nachahmung; die venezianische Zeichnung stand damals nicht in so hohem Ansehen, als daß sie vorbildlich gewirkt hätte[5]. Anderseits gaben die soliden Akademien nicht so leicht ihre Federentwürfe preis. Selbst die zeichnerisch tüchtigen Carraccisten machten keine besondere Anwendung von der ihnen gewiß entsprechenden kecken Manier.

Rom. Nichtsdestoweniger bildete sich um 1600—1640 in Rom, und zwar in einem Kreise zugewanderter Künstler wie Elsheimer (Abb. 211), der beiden Lothringer Callot und Claude, N. Poussin, im Figuren- und Landschaftszeichnen eine eigene Art frischer und breiter Pinselführung in Bister auf weißen Papieren aus. Caravaggios und Salvatores Richtungen waren hier gewiß nicht ohne Einfluß geblieben.

---

[1] Reich an Beispielen ist das Londoner Skizzenbuch Tintorettos, in welchem die Kompositionen gleich farbig angelegt wurden. Außerdem Florenz, Grablegung und I Disegni I, Fasc. II, 12. — Palma-Beispiele im Louvre, Br. 416 und 417; Albertina, A. P. 467 und 878; London, Kopfstudie.

[2] Aus: Vas. Soc. VIII, 8. Ausschnitt.

[3] Außerdem Uff. 12815 und Albertina, Kopfstudie A. P. 651.

[4] Albertina, Inv. Nr. 1819, Kosakenkopf mit Pelzmütze in Braun.

[5] Noch 1675 sagt Sandrart, «daß von Venedigs Kunst, absonderlich in der Invention und im Kolorieren eine schöne Practic zu erlernen sei, nicht aber in Zeichnungen und Umrißen nach Art der Antichen. Dann die Venediger sind allezeit mehr im ersten, als im anderen berühmt gewesen». (T. A. I, Anhang, Leben Sandrarts, S. 8.)

Abb. 56. Dürer, Welsberg. Malerisch-farbige Pinselzeichnung. Oxford.

Castiglione. Ebenso erhob in Genua, der künstlerisch damals etwas in Mißkredit stehenden Stadt, Giov. Ben. Castiglione, der genuesische Bassano, diese Technik zu einer originellen Ausdrucksweise. Er zeichnete auf Groß- und Kleinfoliobogen mythologische oder testamentarische Darstellungen mit nassem oder halbtrockenem Pinsel, wie es sonst auf kleinen Tafeln oder Leinwanden geschah, von meist gelbroter, oft auch bunter Farbenwirkung. Sein Zusammenhang mit Bassano ist auch in technischer Beziehung erkennbar[1]. In Windsor und in der Albertina findet er wohl seine reichste Vertretung.

Graphische Vorlagen. Schließlich sei noch der für graphische Zwecke bestimmten und mit dem Pinsel angefertigten Zeichnungen gedacht. Der italienische Clairobscurholzschnitt, eigentlich nur die Wiedergabe mono- oder polychrom lavierter Federzeichnungen, wirkte technisch befruchtend zurück, indem man es für vorteilhafter hielt, auch die Konturen gleich den scharfbegrenzten Schattierungsflächen nicht mehr mit der Feder, sondern mit dem Pinsel vorzureißen. Anfänglich in kleinen Blättern, dann erst recht in den ins Grandiose gesteigerten Zeichnungen, wie sie die Holzschnitte Andrea Andreanis nach Beccafumi oder Alessandro Casolani voraussetzen lassen. Malerradierer wie Domenichino Piola (geb. 1628), der Castiglione nachahmte, oder der Franzose Le Prince, der sich Aquatintavorlagen schuf, müssen gleichfalls hiehergerechnet werden.

Dürer. Es zeugt für Dürers weitgehende Universalität, wenn er, der Linearzeichner, innerhalb seiner frühen landschaftlichen Probleme (Tiroler Ansichten) oder in der originellen Papstmantelstudie (L. M. 494), die neue Zeit vorausahnend, derartige Impressionen schuf, daß sie hinsichtlich der Licht- und Raumwirkungen nicht moderner gedacht werden können (Abb. 56)[2].

Niederlande. Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts machten die Vlämen und Holländer den erfolgreichsten Gebrauch von dieser Technik und hinterließen zahlreiche Kompositionen und landschaftliche Studien höchster Vollendung. Rubens entwirft seine Kompositionen meist nur auf kleinen Leinwanden oder Tafeln mit dünner Ölfarbe. Von Van Dyck existieren Porträtskizzen (Abb. 200, ebenso Lille und Louvre), von Jordaens und Teniers großzügige Bildentwürfe, von A. F. v. d. Meulen und Peter van Bloemen Pferde- und Reiterstudien. Van Dyck bediente sich auch gerne halbtrockener Farben (Abb. 315). Selbst Terpentinfarbe mußte aushelfen, wie z. B. in einer Brouwer-Zeichnung: Schenkeninterieur, mit blaugrünen, an den Rändern ausgeflossenen Pinselstrichen[3].

---

[1] Castigliones Technik ist bemerkenswert. Seine Zeichnungen, bald auf der Stufe flotter Pinselgraphik stehend, bald die Wirkung unfertiger Gemälde erreichend, sind zuerst, und zwar ohne jede Spur eines Kohleentwurfes, mit sehr verdünntem Ocker, der ausgeflossene Ränder zeigt, auf weißem oder sehr lichtgelb grundiertem Papier komponiert und dann je nach der Schattenstärke mit saftiger oder halbtrockener Terra di Siena ausgefertigt worden. Als Bindemittel scheint er Terpentin benützt zu haben, da die dick aufgetragenen Farben noch löslich sind, nur das Weiß in den Lichtern ist Ölfarbe. Der oft breit abgedeckte Hintergrund zeigt auch Gummifarben, wie Glanz und Klebrigkeit beweisen.

[2] Welsberg im Pustertal. L. 392; 21·2 × 31·4 cm.

[3] Auktionskatalog F. Müller, Amsterdam, 11—14. Juni 1912, Dessins anciens Nr. 42 und Abbildung planche 26; die Rückseite läßt die durchgedrungenen Konturen leicht erkennen.

Abb. 57. Rembrandt. Breite Pinselskizze. Louvre.

Rembrandt. Der virtuoseste aller Pinselzeichner bleibt Rembrandt; seine Studien gleichen impressionistischen Ölskizzen voll Leben und Charakter (Abb. 57)[1]. Bei aller malerischen Wirkung bewahren sie das Reinzeichnerische[2]. Figuren, Innenräume und Landschaften aus seinen letzten Dezennien bekunden seine Vorliebe für diesen breiten Stil.

Seine Schüler vermeiden ihn im allgemeinen, kaum daß Niclas Maes eine Skizze zu einer garnwickelnden oder lesenden Alten wagt[3]. Dagegen mag diese Kunstweise für einen Meister wie Vermeer eine bedeutende Rolle gespielt haben, wenngleich sein kümmerlicher Nachlaß diese Vermutung nicht besonders erhärtet. Doch müssen seine Studien jener brillanten Halbfigur eines auf einen Sessel gestützten Mädchens in der Albertina aufs Haar geglichen haben[4]. Die Breitpinselzeichnung darf man auch für Frans Hals voraussetzen. Daß die Schützenstück-Maler ebenso verfuhren, beweist eine gleichfalls in der Albertina befindliche, naturgroße Kopfstudie eines Unbekannten[5].

In Amsterdam zeichnete A. van de Velde, Dujardin, Lingelbach, Reinier Zeemann mit dem Pinsel. Ludolf Backhuysen bringt in Bister und Tuschton fertige Aquarelle hervor (Abb. 225) und ebenso Aert van der Neer. Im Haag zeichnete K. Netscher Einzelfiguren in flüssiger, leuchtender Manier (A. P. 674), in Delft Egbert v. d. Poel, in Leiden Jan Steen (A. P. 376), in Haarlem Jacob Ruisdael, Gerrit Berckheyde (A. P. 758), in Gorkum Verschuring. Ab und zu bedienten sich Künstler gleich zweier Farben, wie Bister und Schwarz (Rembrandt, A. v. Everdingen), oder sie benützten blaues Naturpapier, um bestimmte Wirkungen zu erzielen (A. v. d. Neer, Asselyn).

Frankreich. Von französischen Künstlern sei, von den bereits erwähnten, in Rom arbeitenden Claude Lorrain[6], Nic. Poussin und J. Callot abgesehen, als hervorragender Pinseltechniker Honoré Fragonard genannt. Mit Ausnahme der wenigen Landschaften in Rötel verdanken fast alle seine geistvollen Zeichnungen ihr Entstehen seiner glänzenden Pinselführung. Die heiteren, oft freien Sujets, teils als Vorlagen zum Nachstich, teils zum direkten Verkauf bestimmt, glänzende Tierstudien, in lichtbräunlichen und saftigen Farbtönen gehalten, bilden vom Standpunkte lichttechnischer Wirkung die natürliche Weiterentwicklung

[1] Aus: Handzeichnungen Rembrandts, Folge III, 1903, Nr. 1, Ausschnitt (Verlag Hiersemann, Leipzig).

[2] Hofstede de Groot ist der Meinung, daß er sich bisweilen eines in Tinte getauchten Stückchen Holzes bediente. (Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem, 1906, S. XXXIX.) Diese Anschauung läßt sich schwerlich begründen, da Holzstäbchen, auch wenn sie unten grobfaserig aufgelockert oder gespalten werden, die Tinte sofort klecksig abgeben, ein fortwährendes Eintauchen erheischen und dadurch eine höchst ungleichmäßige Zeichnung hervorbringen. Derartige hier in Betracht kommende Studien verdanken ihre Entstehung ausschließlich der dicken Rohrfeder. Die heute im Handel erscheinenden Schreibhölzchen kannte man noch nicht.

[3] Collection of Drawings, Fairfax Murray, London, Tafel 194. Heute Pierpont Morgan.

[4] A. P. 1019 als Gerard Ter Borch; ehemals Rembrandt. Nach Fertigstellung des Manuskriptes wurde ganz unabhängig diese Studie von Max Eisler als Vermeer publiziert. Jahrb. d. kunsthist. S. d. Kh. 1916: Der Raum bei Jan Vermeer, S. 264, Tafel 29.

[5] Bildnis mit großem Hut, Inv. Nr. 13.297, A. P. 670.

[6] Disegni d. Uffizi, Ser. I, Fasc. 4, Nr. 19, Landschaft.

Abb. 58. Fragonard. Pinselzeichnung (Freilichttechnik). Albertina.

Rembrandtscher, aber vom französischen Geschmacke diktierter Kunst (Abb. 58)[1]. Seine Nachahmer, wie E. Aubry, Aug. de Saint-Aubin, A. T. Lagrenée (A. P. 934), Du Vivier bedeuten einen starken Abfall.

Weiß-schwarz-Zeichnung.

Zum Schlusse sei noch auf eine eigene Art von Pinselkuriosität, auf die bereits erwähnte Weißschwarz-Zeichnung hingewiesen (S. 50). Der auf der Grundierungschicht technisch leichter arbeitende Pinsel löste hier oft die Feder ab und erzielte neue Wirkungen, gewissermaßen neue Typen. Auch sie dienten als Vorlagen für Glasscheiben, Metall- und Holzschnitte und begegnen uns bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die spärlich erhaltenen Beispiele stammen aus Deutschland und reichen noch bis in das nächste Säkulum (Abb. 59)[2].

Abb. 59. Weißschwarz-Pinselzeichnung. 15. Jahrhundert.

Altdorfer.

Als eine Abart der Weißpinselzeichnung erscheinen die auf farbig grundierten Blättern bald reinlich durchgeführten, bald flott skizzierten Kompositionen und Landschaften von der Hand deutscher Meister. Der in Tuschfeder leicht gehaltene Entwurf wird mit dem Weißpinsel fertiggestellt. Häufige Beispiele lassen sich bei Altdorfer und seiner Schule finden, wo der landschaftliche Hintergrund und der Himmel durch weiße, wirbelnde Linienschnörkel zu eigentümlichen Wirkungen gebracht werden[3].

[1] Inv. Nr. 12.734, 32×43·8 cm, Ausschnitt. Die Albertina besitzt wohl die größte Anzahl. Eine stattliche Sammlung befand sich im Besitze der Brüder Goncourt. Vgl. deren Katalog, Paris 1897.

[2] Ausschnitt aus einer Liebesgartendarstellung, anonym, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, Sammlung Lanna. Die ganze Darstellung abgebildet in A. P. 1366, 20·2×27·4 cm. — Weiteres Beispiel: Frankfurt, Städel: Art des Meisters E. S., Evangelisten-Symbole (publ. in Hz. alt. Meister, Städel XV, 2). Noch 1520 ließ Urs Graf nach solchen Zeichnungen die Satyrfamilie (Pass. 116), 1521 die Bannerträger (Pass. 118—130) in Holz schneiden. (Haendcke, Schweizer Malerei, S. 32.)

[3] Budapest, Altdorfer-Schule, Landschaften, A. P. 862.

In der Literatur ließ sich nur eine kurze Erwähnung bei Hoogstraeten ausfindig machen[1].

Im 17. Jahrhundert taucht die Weißschwarz-Zeichnung auch in Italien vereinzelt bei Jacopo Vignali auf, der seine mit Kreide auf dunkelgrauer Grundierung notierten Figuren (in der Abbildung 283 nicht sichtbar) in Weiß plastisch ausgestaltet[2]. Man möchte hier an Sgraffito-Entwürfe denken. Neuester Zeit lassen sich — von den bekannten Rauchzeichnungen (Rauchbildern) abgesehen — bei den für alle alten Techniken interessierten Präraffaeliten ähnliche Versuche auf lebhaft gefärbten Gründen (Burne-Jones) oder auf schwarzen Naturpapieren beobachten[3]. Vignali.

Eine selbständige Gruppe von Pinselzeichnungen bilden die im 17. und noch mehr im 18. Jahrhundert in Deutschland und den Niederlanden zahlreich vorkommenden, nach Gemälden für die Platte ausgeführten Vorlagen, meist interesse- und kunstlose Arbeiten in Tusche auf blauen, grauen, seltener weißen Papieren (Abb. 133. — Siehe Kapitel Kupferstichzeichnungen). Kupferstich-Vorlagen.

[1] S. v. Hoogstraeten, Inl., p. 29: *andere op gegront papier, bootsende dezelve [teykeningen] eerze eenige omtrekken aenwijzen, met grootste lichten.*

[2] Ferner Budapest, Jesus im Tempel, A. P. 831.

[3] Siehe auch Ziegler, Die manuellen graphischen Techniken, S. 25.

* * *

Zeichenflächen.

Allgemeines

Die Natur der Zeichenfläche bestimmt den Charakter einer Zeichnung nicht minder als die Zeichenmittel. Der Stil der Vasenmalerei oder Glasmalerei hing zum großen Teil von der Eigenartigkeit der zu bemalenden Flächen ab und Pergamente und Papiere halfen mit ihrer jeweiligen Präparierung ebenso einen Zeichnungstypus auszugestalten wie Tinte oder Rötel. Glätte fördert, Rauhigkeit stört den Linienfluß. Ohne das billige und allgemein zugängliche Papier wäre die hohe Entwicklung der Federzeichnung unmöglich gewesen. Grundierungen oder Naturpapiere mit ihren feinen Mitteltönen erleichterten nicht nur das unumgängliche Studium der Körperrundung, sondern führten auch eine ganze Serie neuer Kunsttypen ein. Jede Art von Zeichenfläche war mit stilbildend, und zwar in dem Maße, als der Oberflächencharakter innerhalb des Konturs und der Innenzeichnung mehr oder weniger mitzuwirken geeignet erschien. Selbst die Farbe der Unterlage wirkt mit. Von ein und derselben Platte mit einer radierten Landschaft lassen sich bloß durch Wechsel verschiedener Papiere immer neue Stimmungen hervorrufen. Daß infolge dieser Gegenseitigkeit bei Bestimmungen die Unterlage mit in Betracht gezogen werden muß, ergibt sich von selbst.

I. Zeichentäfelchen.

Plancketen oder Tefelein, Hülze Schreibtafel — Tabulae busuli, Diptycha, Tabellae — Libretti, Tavolette.

Übungstäfelchen.

Die Holztäfelchen oder Zeichentäfelchen bildeten von den frühesten Zeiten zeichnerischer Entwicklung bis ungefähr in die Mitte des Quattrocento, in Deutschland noch ein Jahrhundert länger, in den Werkstätten ein Hauptrequisit; ursprünglich für Meister und Schüler, später nur mehr für die Lehrjungen, die darauf nach traditionellem Gebrauche ein Jahr lang zu üben hatten, wie es sonst in den Klosterschulen beim Erlernen des Schreibens und Rechnens auf Wachs- oder Pergamenttäfelchen zu geschehen pflegte[1].

Über die Herstellung berichtet Cennini (K. 5). Auf ein Täfelchen von Buchsbaumholz, jede Seite eine Handlänge, mit Pulver von Sepiaknochen rein-

[1] Die Urform dieser Täfelchen müssen wir wohl in den antiken Wachstafeln (*«tabulae, cerae»*) aus Holz oder Elfenbein erkennen. Ihre Bestimmung war außer jener für Urkunden oder für den geschäftlichen Verkehr auch für Konzepte und Schreibübungen (Wattenbach, S. 51 f.).

und glattgerieben, wurde Knochenstaub gestreut, so viel als eine halbe Bohne, kurzerhand mit Speichel befeuchtet und mittels der Daumenfläche gleichmäßig verschmiert, bis der Metallstift darauf haftete[1]. Waren die Zeichenversuche schlecht ausgefallen, konnte man die Oberfläche abwaschen und leicht wieder gründen. Cennini meint, daß auch Feigenholz gut sei, was auch Baldinucci in sein Vokabular aufnimmt[2].

Eine frühe Quelle, der Kodex in Montpellier[3], enthält für den angehenden Maler eine ähnliche Vorschrift des Metallgriffelzeichnens (*cum grafio eraminis* = Kupferstift), aber bereits auf mit Kreidegrund versehenen Holztäfelchen *(in tabula lignea incretata)*. Eine andere Art waren jene schon bei Plinius erwähnten, mit Pergament überzogenen Täfelchen[4], die zu Cenninis Zeit eine Schichte aus Gips und darüber eine aus Bleiweiß besaßen und bei Kaufleuten in Verwendung standen[5]. Es gab auch solche für Tinte[6].

Abb. 60. Florentiner Täfelchenzeichner des 15. Jahrhunderts.

Auf den losen Skizzenbuchblättern eines unbekannten, heute der Pollaiuolo-Schule

[1] Ähnlich bei Jehan le Begue (Merrifield I, 275): *super tabulas busuli dealbatas.* Das Buchsbaumholz wird bereits bei Properz III, 22 für Täfelchen angeführt *(vulgari buxo sordida cera fuit).* Ebenso bei Hraban (Poet. lat. II, 190). — Wattenbach, S. 67.

[2] Baldinucci, Voc. 162 *Tavolette conce; alcune tavolette di legno, bossolo* (Buchsbaum) *o di fico.*

[3] Wattenbach, S. 232, Anm. 1.

[4] Plinius, Nat. hist. XXXV, 77.

[5] Cennini K. 6. — Mathesius spricht 1564 von gefirnißten Pergamenttäfelchen (gefirnsten pergamenenen tefelein) und meint damit solche in Leinöl getränkte, auf welche man mit «bleyenen griffeln» schrieb (Bergpostille 145a). — Sandrart, T. A. I, S. 21.

[6] Wattenbach, S. 57. — Im Ms. Mayerne wird unter: «*Papier à tablettes*» (Rezept 55) deren Herstellung beschrieben. (Berger IV, 153.)

zugeschriebenen Meisters findet man die Darstellung eines Jünglings mit Mantel und Zendel, der auf seinem Knie ein Täfelchen hält und aufmerksam zeichnet (Abb. 60)[1].

Wachs-Libretti.

Weil man mit einem Täfelchen nicht auskam, wurden mehrere von gleicher Größe auf der linken Seite, nach Art der Buchblätter, an zwei Stellen durchlocht und mittels dünner Riemen oder Schnüre zusammengefügt (Libretti oder Büchlein). Auch hier bildeten die dem römischen Geschäftsleben entstammenden Klapptäfelchen den Ausgangspunkt, die sich durch das ganze Mittelalter verfolgen lassen[2]. Als später Beleg diene ein allerdings noch Schreibzwecken dienendes, unpubliziertes Exemplar aus der Nähe des Klosters Steinheim im Württembergischen. Es zeigt neunzehn vertiefte Wachsseiten mit einer letzten Eintragung von 1475 (Abb. 61)[3]. Wie früh sich im Norden der Übergang von den Übungen der Schreibkunst zu jenen der Zeichenkunst vollzogen haben mochte, läßt sich aus Notker in der Erklärung des «Boëthius» erkennen: Ube ih mit minemo grifile an einem wahse gerîzo formam animalis[4]. Demnach war das Wachszeichnen noch um Eintausend im Gebrauch. Der allgemeine Umtausch von Wachs gegen Pergament scheint erst im Verlaufe des 13. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Eine Stelle aus Dantes Vita nuova, worin es heißt, daß der Dichter in Erinnerung an den Tod der Beatrice die Figur eines Engels auf

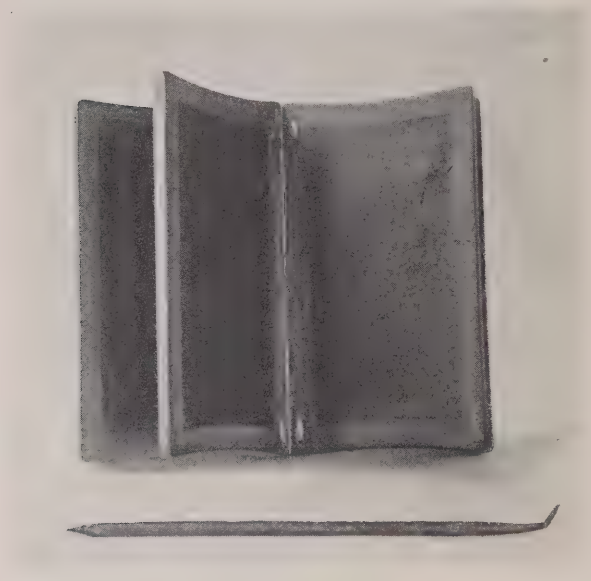


Abb. 61. Wachstäfelchen um 1475 mit Eisengriffel.

[1] Uff. 120. Aus dem aufgelösten, früher mit Maso Finiguerra und anderen Namen, heute Scuola di A. Pollaiuolo benannten Skizzenbuch. Ulmann, Bilder und Zeichnungen der Pollaiuoli. Jahrb. d. pr. Ks. 15, 245.

[2] Bei den Römern wurden derart zusammengefügte Täfelchen Diptycha, Triplices, Multiplices genannt. Nach Wattenbach lassen sie sich bis ins 14. Jahrhundert herauf nachweisen (S. 55). Das hier unter Nr. 61 abgebildete reicht bis 1475. Wattenbach nennt zwei derartige Wachstäfelchen (Paris), welche bei einer Mumie in der Gegend von Memphis gefunden wurden und ungeschickt geschriebene Alphabete zeigen (S. 56). Fünf andere (New-York) enthalten — von verschiedenen Händen — immer ein und dieselben Menander-Senare in Abschrift (S. 56). Aus christlicher Zeit genüge hier die Stelle aus dem Leben des Bischofs Wolfgang von Regensburg, der sich, um die Jugend zum Lernen anzuspornen, häufig ihre Übungen aufzeigen ließ: *frequenter voluit tabulas eorum cernere dictales.* (Wattenbach, S. 68.)

[3] Sammlung A. Figdor, F 2930, 10 × 5·5 cm. Der Eisengriffel fand sich wohl erst später dazu.

[4] Hattemer, Denkmale III, 148 (Boëthius, Consolatio).

«certe tavolette» gezeichnet habe, gibt uns leider keinen weiteren technischen Aufschluß. Rossini erwähnt zwei Täfelchen aus dem 14. Jahrhundert mit angeblichen Zeichnungen Giottos[1].

Zeichenlibretti.

Den Haupthinweis auf die Verwendung in der Werkstatt liefert uns das Wiener Musterbüchlein, welches genau wie die alten Wachstafeln zum Schutze der zu bezeichnenden oder zu beschreibenden Fläche etwas höher stehende Randleisten zeigt, um die Reibung zu vermeiden, demnach auf ein erst später zugerichtetes Wachstafelexemplar zurückzugehen scheint (Abb. 73). Der Inhalt stammt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, nach Schlosser der Kölner Schule nahestehend, und umfaßt vierzehn zusammengefügte Täfelchen mit Pergamenteinlagen[2]. In der königlichen Bibliothek in Berlin befindet sich ein ähnliches Beispiel (siehe auch: Behelfe, Skizzenbücher). Das spätest nachweisbare Büchlein dieser Art (Museum Basel), datierbar um 1518, hat uns Niklas Manuel überliefert, das mit dem übrigen Kunstnachlaß 1578 in den Besitz des Basler Professors der Jurisprudenz Basilius Amerbach überging[3]. Sämtliche Figuren und Typen sind direkt auf die dünn weißgrundierten Holzflächen (Vorder- und Rückseiten) der Buchsbaumtäfelchen mit Silberstift gezeichnet.

Niklas Manuel.

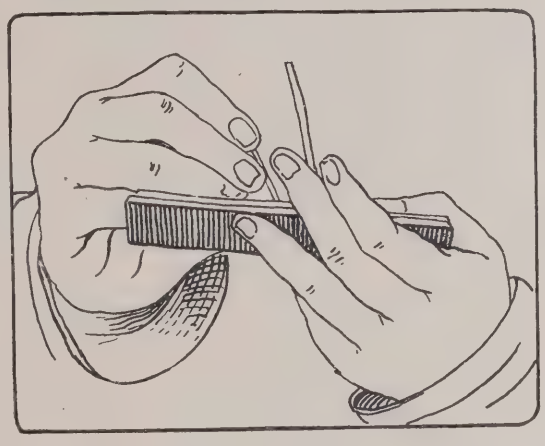


Abb. 62. Deutscher Täfelchenzeichner, 16. Jahrhundert.

Die Musterbüchlein von Holz wurden nach und nach durch Büchlein aus doppelseitig dick grundiertem Pergament abgelöst, von welchen sich noch manche Reste erhalten haben. Auch sie dienten bald als Übungs-, bald als Musterbüchlein (siehe «Skizzenbücher»).

Alte Nachrichten.

Ihr allgemeiner Zweck aber blieb der des Übens: «Daß er aber durch das reissen und entwerffen des, so er machen will, sein furschlag vnd verstand anzeigen moeg, hat man diser zeit gar mancherley manier vnd bereitschafft, desgleichen mancherley subtiler behendigkeit, als die bletter der schreibtafflen, darauf man reissen vnd entwerffen mag mit silber oder messing grifflein

[1] Abb. bei Merrifield, Cennini, Tab. 8. — L. Kämmerer, Museum, Jahrg. I, S. 25—28.

[2] Ahornholz, 9·5 × 9 cm, mit je vier Vertiefungen. Die Zeichnungen mit Feder und feinstem Pinsel sind auf grüner Grundierung. Im Ambraser Inventar von 1596 werden noch erwähnt: «aber ain sollichs püechl, so clainer mit aim messingen still; ain alts gemalts puechl mit hülzenen platten darin der ganze passion gemalt» (fol° 472 und 253 Jahrbuch-Regesten Bd. X, pag. CCCX). — Jul. v. Schlosser, Vademecum eines fahrenden Gesellen. Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Kh. 23, S. 314).

[3] Amerbachsches Inventar von 1585: «Zwei mit stefzen grißen büchlein». Publiziert von P. Ganz, Zwei Schreibbüchlein des N. Manuel D. von Bern, 1909. — Grüneisen, Nikl. Manuels Leben und Werke. Stuttg. 1837, S. 187.

oder steffte[1].» In dem Imhoff-Verzeichnis des Dürerischen Nachlasses vom Jahre 1573 lesen wir: «Ittem 2 hülze Schreibtafel, darein Albrecht Dürer mit Einen Silbaren Griffel hett geryssen»[2]. Diese Stelle verbürgt uns nicht nur die Verwendung der Täfelchen bei Dürer, sondern überliefert auch die technische Bezeichnung. Einen geeigneten Behelf boten sie auf der Reise. Scheurl apostrophiert Kranach d. J.: «Du bist nicht eine einzige Stunde müßig; selbst wenn die Fürsten ihre Hofmaler mit auf die Jagd nehmen, ist das Täfelchen mit». (Heyck, L. Kranach, S. 17.) Einen richtigen deutschen Täfelchenzeichner des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts stellt ein anonymes Künstlerselbstporträt in Innsbruck dar (Abb. 62)[3]. Während Mathesius um 1564 in seiner Bergpostille (145 a) von den Täfelchen jeder Art als von etwas Vergangenem spricht[4], führt Mayerne noch um 1620 die in Deutschland erzeugten und exportierten Rechentäfelchen für Silber- und Messingstifte, wie auch Rezepte für deren Anfertigung aus Papier und Pergament an[5].

Im Kunsthandwerk.

Im Kunsthandwerk, wie z. B. bei Goldschmieden, blieben sie noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im Gebrauch. Ich kannte noch alte Goldschmiede aus Deutschland, die als Lehrlinge auf mit Kreide grundierten Holztäfelchen mit fein gespitztem Bleistift üben mußten[6].

II. Pergament.

Pergamen — Carta pecorina, carta pecora — Perkament, Pergameyn.

Allgemeines.

Das Pergament erlebte in der Zeichnungsentwicklung vier Perioden; es hatte vor der Einführung des Papieres seine dominierende Stellung, dann mit ihm ein Nebeneinander, dann ein Dahinfristen und im 17. Jahrhundert ein vorübergehendes Neuaufleben in Holland. In der Übergangszeit vom Pergament zum Papier behauptete es sich noch bei Zeichnungen, die einem bestimmten Zwecke dienten und wo es sich um Ausstattung und Dauerhaftigkeit handelte: also bei Konkurrenzentwürfen, Bestellzeichnungen, Porträts, bei miniaturartigen Ausführungen oder bei Skizzenbüchern, die durch eine oder auch mehrere Generationen in Benützung stehen sollten (Pisanello). Auch für Architekturentwürfe,

---

[1] Rivius, Vitruvius Teutsch, fol° X b.

[2] A. v. Eye, Leben und Wirken A. Dürers, 1860. Übersichtstafel, Verzeichnis des Willibald Imhoff 1573/74. — Wohl der früheste Beleg des deutschen Wortes: «Schreibtafel» findet sich im Vocab. rerum de a. 1433 bei Mone, Anz. VIII, 251: Dyptycha = Schreibtaffel. Noch 1564 besteht der Ausdruck: «hültzern weyssen plancketen oder Tefelein» (Mathesius, Bergpostille 145 a).

[3] Museum Ferdinandeum, Kat. Nr. 933.

[4] «Ich dencke, das man noch mit eysern grieffeln auff wixene Tafeln geschrieben, welches vor alters sehr gemeyn gewesen, wie man hernach mit silbern stefften auff die hültzern weyssen plancketen oder Tefelein oder mit bleyenen auff die gefirnsten pergamenen, vnnd mit Dinten auff die eselsheute vnnd jetzt auff schíferne Tafeln . . . zu schreiben pfleget».

[5] Mayerne Ms. bei E. Berger, Beiträge IV, S. 152, Nr. 55, 57, 58: *i libbrettj da conto che vengono d'Allamagna.*

[6] Nach Eastlake I, 59 verfertigt man derlei grundierte Pergamenttäfelchen heute noch in Frankreich.

Stadtpläne, Situationsdarstellungen, Wappen, Stammbäume und Exlibris behielt es seinen Vorzug[1].

Sorten. Die verschiedenen Sorten des Pergamentes, ob von Kälbern, Schafen oder Böcken stammend, wie sie uns ein Mönchkünstler aus dem 9. Jahrhundert, der Anonymus Bernensis klar auseinander hält, und deren Qualitäten, ob aus Flandern und der Normandie als erstklassig oder aus Burgund als minderwertig herrührend, kamen für die Handzeichnung kaum in Betracht. Nur der erfahrene Miniaturist hatte zu unterscheiden, ob er, der Güte des Materiales entsprechend, seine Farben mit Eiweißkläre, oder bei schlechterem Materiale mit Eigelb zubereite, um sicheres Haften und Glanz zu erzielen[2]. Dem Zeichner mochte dies mehr oder weniger gleich bleiben; ihm genügte wohl jede Art für seine Zwecke und seine Skizzenbücher besorgte ihm der Cartolaio. Provinzielle und zeitliche Unterschiede werden stets geherrscht haben. Cennini spricht beispielsweise für seine Zeit vom Ziegenpergament *(carta di cavretto)*. Bei den Deutschen galt in der Mitte des 16. Jahrhunderts das Junckfraw-pergament als das feinste, das aber zum Radieren wenig geeignet war[3].

Zurichten. Vor dem Gebrauche wurde es für Bleigriffel und Feder mit Sandrak, für Silberstift mit Knochenpulver eingerieben[4]. Dagegen reinigte man es vor dem Miniaturmalen auf das sorgfältigste von allen sandigen Bestandteilen und glättete es. Heute noch sehen wir bei Dürers Veilchen rings um die Blätter die Wirkung des Polierzahnes. Bei langwierigen Zeichnungen und Malereien wurde das Pergamentblatt außerdem auf eine harte Unterlage, Holz- oder Metalltafeln, feucht gespannt und so getrocknet, um die durch Handwärme allzeit entstehenden Falten zu vermeiden[5].

Italien. Wann das Papier im Abendlande von Künstlerhand als Ersatz des Pergamentes in Gebrauch genommen wurde, können wir bis heute nur approximativ bestimmen, da uns für die früheste Zeit das zeichnerische Material verloren gegangen ist. Während die Datierung für eine handschriftliche Verwendung des Papiers in Italien bis in das 11. Jahrhundert zurückverlegt werden kann[6], führen künstlerische Hinweise nur bis in das Trecento. Cenninis Traktat, der die Ergebnisse aller Kunsterfahrungen bis auf Giotto zusammenstellt, also bis ca. 1300, berichtet vom Pergamente und der «*carta bambagina*» — so nennt er das damalige Papier — als von zwei bereits gleichwertig im Brauche stehenden Zeichenmitteln: «*E questo si chiama disegnare in carta tinta cioè o in carta pecorina o in carta bambagina*[7].» Vor diese Zeit fällt die Alleinherrschaft des Pergamentes. Cimabue war gewiß nur Pergamentzeichner und ebenso mochten seine Nachfolger für ihre Hauptentwürfe das wertvollere und

[1] Z. B. Nicholas Hilliard, Siegelvorlagen für die Königin Elisabeth. Vas. Soc. III, 32.
[2] Anonymus Bernensis, hrg. v. Hermann Hagen in Quellenschr. VII, S. 386.
[3] Mathesius, Bergpostille, S. 145b: «von den subtilen Junckfraw pergamen».
[4] Cennini K. 10.
[5] Constant Viguier, op. cit. p. 64.
[6] Wattenbach, S. 141. In der Graphia aureae urb. Romae aus der Zeit Otto III.: *Det ei bambacinum.*
[7] K. 15, ferner 10, 56, 108.

haltbarere Material verwendet haben. Schon die traditionelle feine Ausführung in Federtechnik bevorzugte die «*carta pecorina*». Das dicke, wenig geleimte Papier war für derlei Aufgaben ungeeignet und bedurfte erst der Grundierung. Vasari erzählt, daß er von dem Meister Gherardo Starnina (um 1387) einige «*disegni fatti di penna in carta pecora*» (Vas. Mil. II, 10) gesammelt hatte. Die wenigen erhaltenen, viel umstrittenen Trecentozeichnungen beweisen die Bevorzugung des Pergamentes schon damit, daß sich unter ihnen keine einzige Papierzeichnung befindet (Abb. 100). Es handelt sich hier fast ausnahmslos um Entwürfe, um Auftragszeichnungen, vereinzelt um Kopien[1]. Dabei denke ich nicht an jene in Museen erhaltenen Einzelminiaturen, die alten Handschriften entstammen oder eine Vorstufe zu miniaturartiger Ausführung bildeten. Beim Übungszeichnen kam das Pergament, außer bei den schon mehrfach erwähnten Pergamenttäfelchen, wohl kaum in Betracht.

Abb. 63. Porträtzeichnung mit Stabspannung.

Quattrocento.

Das den Übergang zur neuen Technik bildende Quattrocento läßt das starke Eindringen des Papiers schon in den ersten Dezennien erkennen. Ältere Meister oder jene mit konservativem Charakter (Fra Angelico, Jacopo Sellajo)[2] behielten das Pergament noch teilweise bei, die Jugend aber, welche der Masaccio-Richtung folgte, griff in ihrem regen Studieneifer gewiß nach den nun leicht zugänglichen Papieren.

In Norditalien erhält es sich etwas länger im Gebrauche und begegnet uns entweder direkt in Skizzenbüchern oder bei Einzelzeichnungen, die ersteren entstammen. Ich erinnere an Jacopo Bellini (Bücher in Gänze) oder an

[1] Berenson, Florent. Drawings, Bd. I, p. 2. — O. Sirén, Florentiner Trecentozeichnungen in: Jahrb. d. pr. Ks. 1906, Abb. 6, zwei Apostel.

[2] Fra Angelico, London, Berenson 162. — Schule desselben, Berenson 166, 167, 169. — Jac. Sellajo, London, Berenson, Nr. 2508.

Pisanello[1], Ercole Roberti (zugeschrieben, Louvre 52), Francesco Francia[2], Bartolommeo Montagna[3], Amico Aspertini[4]. Bei Bellini erscheint die besonders feine Qualität auch mit farbigen Grundierungen versehen.

Der Norden.

Für die ersten Jahrhunderte findet in den Niederlanden, Nordfrankreich und Deutschland ein ähnlicher Verlauf statt, ohne daß sich zeitlich oder lokal besondere Gesichtspunkte ergeben. Miniatur- und Skizzenbuchreste liefern das bescheidene Material[5]. Studien wie die Blaurake und deren Flügel von Dürer, die schon durch die Naturgröße und eine fabelhafte Ausführung auffallen, bilden besondere Ausnahmen und glanzvolle Höhepunkte. Weniger beachtenswert sind Federzeichnungen von deutschen und niederländischen Graphikern, welche teils zur Übung, teils um Prunkstücke zu schaffen, das Pergament bevorzugten, wie wenn man für die Erhaltung dieser mühselig hervorgebrachten Werke besondere Fürsorge treffen wollte (J. Wierix, Goltzius[6], J. Matham, Egidius Sadeler, Wolfgang Kilian, P. Porck, Franz Mayer 1764, siehe S. 45).

Holländische Bildnisse.

Im 17. Jahrhundert erfuhr es eine Art Neubelebung. Nicht nur, daß man fein gezeichnete Kompositionen, Genredarstellungen, Stilleben darauf ausführte, diente es besonders für eigenwertige Porträtzeichnungen, die mitunter nach Art der Landkarten zwischen zwei Holzstäben gespannt und an die Wand gehängt wurden (Abb. 63)[7]. Rembrandt selber zeichnete nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam das Porträt eines jungen Mannes mit Rötel und Tuschlavierung auf Pergament (London, Holford)[8]. Eine Reihe von Künstlern betätigten sich auf diesem Gebiete: M. J. Mierevelt, P. Schick 1657, der seltene Thopas (Albertina), Jan van der Heyde 1661, Aelbert Cuyp (Berlin, wohl nur aus seiner Jugendzeit), Arie de Vois (Leiden), Slingelandt 1676 (Leiden), Cosyn, G. v. Eeckhout und besonders C. Visscher.

Außer solchen in allen Bürgerhäusern verbreiteten Pergamentbildnissen schätzte man auch anderweitige Darstellungen auf diesem Material, sobald sie eine saubere und zierliche Ausführung aufwiesen[9]. Man bediente sich dabei der feingespitzten Kreide, des Bleigriffels und bereits des Graphites. Zeichnungen wie jene des Teniers d. Ä., Jan van der Meer d. J., Pieter Quast, Pieter van Laer, Renesse, Frans und Willem Mieris[10], Eeckhout, Steenwijck, Bramer und

[1] Codex Vallardi, dessen Bestandteile sich in Paris, Mailand, Wien, Berlin, Chantilly, London und Chatsworth befinden.

[2] Albertina (drei Blatt, A. P. 10, 52. 268).

[3] Fairfax Murray, Tafel 56. [4] London, Skizzenbuch.

[5] Berlin, unbekannter Deutscher, 14. Jahrh.: Ein Blatt mit 4 Figuren, Nr. 2304 (Z. a. M., Nr. 130). — Cambridge, Fitzwilliam Museum, Hl. Veronica, Meister von Flémalle um 1430 zugeschrieben. Vas. Soc. II, 21.

[6] Mander-Floerke II, 246: *Op Pergameyn heeft hij* [Goltzius] *verscheyden stucken ghedan cleen en groot.*

[7] Ausschnitt aus dem Gemälde Dirk van Deelens in Rotterdam, datiert 1636; an der rückwärtigen Wand das Porträt.

[8] Handz. Rembrandts, I. Folge, 3. Liefg., Nr. 127.

[9] Hoogstraeten Inleiding p. 31 und 32: *die tot zuivere en nette kleynicheden geneegen zijn, laet haer vry op't spierwit Perkament of met Potloot of andere fijne pennekens aerdicheden uitvoeren.*

[10] Fein ausgeführte Kreidezeichnung in Groß-Folio (42 × 54 cm) von 1706 in der Albertina (A. P. 858).

J. P. Weenix mögen hier erwähnt sein. Sie wurden auch durch zarte, farbige Lavierung auf Bildwirkung gebracht (C. Dusart[1], P. Quast [A]).

Frankreich. Vorübergehend finden sich in Frankreich Pergamentblätter bei Feinzeichnern wie Etienne de Laulne oder bei dem sonst verwilderten R. Le Fage, bei Pierre Pujet, bei dem spezifisch französischen Porträtstecher P. Nanteuil, bei Pieter van Schuppen und Illustratoren wie z. B. Ch. Eisen.

III. Papiere.

A. Weiße Papiere.

Ohne auf die allgemeinen Erörterungen über Papierfabrikation oder sukzessive Verbreitung der Papiere von Land zu Land eingehen zu können, Themen, die von vielen Seiten ihre lange und breite Erledigung gefunden haben[2], soll es sich hier in erster Linie um die allmähliche Verwendung derselben seitens der Künstler, um die Färbung und Präparierung im Sinne der jeweiligen Zeichenmittel und des Zeitgeschmackes sowie um die Einführung der Naturpapiere handeln. Und auch hierüber wurden schon in dem Kapitel «Grundierungen» (S. 46, 86) viele Hinweise gegeben.

Die Kenntnis der Papiere bringt für das Studium der Handzeichnungen mancherlei Vorteile, Stützpunkte für zeitliche und lokale Zuweisungen. Es gibt Stimmen, welche die Anschauung vertreten, daß das Papier als Ware in alle Gegenden geschleudert wurde, so daß es töricht sei, darauf Wert zu legen. Töricht wäre es, allzu weitgehende Schlüsse zu ziehen. Aber immerhin findet man darin willkommene, wenn auch bescheidene Behelfe, denn seine Verbreitung ging, wenigstens für die früheren Jahrhunderte, recht langsam vor sich. Nicht einmal längs der großen Handelsstraßen bemerken wir ein rasches Umsichgreifen. Ein Beispiel. Das blaue Papier, wahrscheinlich eine venezianische Erfindung, kam im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auf. Als Dürer 1495 Venedig besuchte, scheint es noch nicht die allgemeine Beliebtheit erworben zu haben. Erst 1506/07 wendet er es im reichsten Maße an und schuf darauf seine großen Studien für das Rosenkranzbild. Er kehrte nach Nürnberg zurück und mußte wieder zur alten Grundierung greifen, da er dieses Papier bei all dem lebhaften Handelsverkehr zwischen Venedig und Nürnberg noch nicht vorfand. Erst viele Jahre nach seinem Tode gelangte die *«carta azzurra»* nach Deutschland.

Langsame Verbreitung.

Toskana. Wie schon im Kapitel «Pergament» bemerkt, erscheint das Papier (*carta bambagina*, Leinenpapier[3]) um oder nach 1300 in toskanischen Werkstätten in

[1] Ein Dusart-Original von hervorragender Größe und farbiger Wirkung in der Albertina (A. P. 201 und 202).

[2] Eine zusammenfassende und alle neuen Forschungsresultate berücksichtigende Zusammenstellung bei Gardthausen, op. cit.

[3] *Carta bambagina*, auch *bambycina*, *bumbacina*, wird gewöhnlich als Wollenpapier, d. h. aus roher Baumwolle hergestellt gedeutet. Briquet und Wiesner stellten dies als Irrtum hin. «Bambagina» kommt wohl von Bambyke (Fabriksname) her. Wattenbach, S. 140.

Verwendung. Cennini berichtet von ihm in gleicher Wertschätzung wie vom Pergament (K. 10), er erzählt, daß man daraus verschiedene hübsche Sachen mache (*altre cose gentili di carta* K. 108) und daß man es auch zu Schablonen und Kartons für Kirchenfenster verwende (K. 14 und 171). Wir entnehmen keiner Zeile, daß er uns etwas Neues berichten will. Dabei ist *carta* noch die allgemeine Bezeichnung für Papier und Pergament, so daß es oft schwer fällt, die richtige Deutung zu finden[1]. Zu Leonardos Zeiten und noch bis Baldinucci[2] kommt *Foglio* in Gebrauch, eine Verkürzung der allgemein in Verwendung stehenden Formatbezeichnung *foglio reale*.

Oberfläche.

Die für die frühesten Zeichnungen in Betracht kommenden Papiere sind etwas dicker und haben infolge ihrer groben Struktur und der Einpressung zwischen groben Filzlagen eine charakteristische Oberfläche. Dieselbe fühlt sich weich und wollig an und die dicken Wasserlinien fallen deutlich heraus. Dies hängt einerseits mit der durch Stärkekleister hergestellten und im Laufe der Zeit gelockerten Leimung zusammen, andererseits mit der Langfaserigkeit der Papiermasse. «Bis ins 14. Jahrhundert sind die europäischen Papiere sehr langfaserig, nach und nach treten kurzfaserige an ihre Stelle, was auf eine tiefeingreifende Umgestaltung des Papiererzeugungsverfahrens hinweist[3].» Diese charakteristischen Eigenschaften sind noch in Zeichnungen des 15. Jahrhunderts vereinzelt zu beobachten.

Leimung.

Darum mußten die Papiere, gewissermaßen als Pergamentersatz, grundiert werden, um für den harten Silberstift wie für die spitze Feder Glättung und Härtung der Oberfläche zu schaffen; nichtsdestoweniger drangen die groben Wasserlinien selbst durch die Farbschichte. Später griff die Fabrikation zu Leim, Gummi und bei feinen Sorten zu Fischleim (Hausenblase) und daher finden sich bereits aus der Zeit um 1400 schon direkt auf Papier entworfene, skizzenhafte Federzeichnungen. Dasselbe zeigt bereits feine Wasserlinien und eine mehr weiße Farbe[4]. Ob außerdem das im 16. Jahrhundert in Deutschland angewandte Verfahren, die Blätter zur Vermeidung des Fließens durch Alaunwasser zu ziehen, schon gebräuchlich war, läßt sich schwer erweisen[5].

Das früheste Vorzeichnen geschah der weichen Oberfläche wegen zunächst mit Kohle, kaum mit dem harten Bleigriffel, wiewohl Cennino dessen besonderen Vorzug darin sieht, damit auf Papier ohne jede Vorbereitung (Grundierung) entwerfen zu können (K. 12).

Bräunliche Tonung.

Die ältesten Bambycinpapiere zeigen heute eine gelbliche oder bräunliche Farbe, die aber nicht allein durch der Zeiten Ungunst, sondern auch durch die Leimung entstand. Wie anders hätte man Lichter aufsetzen können. Noch zu Michelangelos Zeiten hatte das für Kartons verwendete Papier diesen

[1] Für die K. 157—159 des Cennini-Trattates war es von Seite A. Ilgs sicher gefehlt, carta mit Papier zu übersetzen; z. B. *in carta cioè in libri*, wo schon das Thema: Miniaturmalerei für Pergament spricht.

[2] Baldinucci, Voc. S. 61: *Foglio = Carta da scrivere.* — Leonardo § 146, 90.

[3] Wiesner Julius, Die mikroskopische Untersuchung des Papieres, Wien 1887, S. 76.

[4] Einige bei Sirén, Don Lorenzo Monaco, Straßburg 1905, Tafel XXII und XXIII, hier Lorenzo Monaco zugeschrieben.

[5] Mathesius, Bergpostille 148 b: «man zeucht sie durch Alaunwasser».

bräunlichen Stich, denn Vasari berichtet von Baccio Bandinelli, daß er *alcuni pezzi di cartoni di biacca e carbone* zeichnete[1]. Auf den noch erhaltenen Kartons Fra Bartolommeos läßt sich diese Art der Höhung noch deutlich erkennen.

Spätere Sorten.

Allmählich lieferte die Fabrikation die verschiedensten Sorten, jedes Land hatte seine Spezialitäten, die nach Zusammensetzung, Faserung, Leimung, Größe und Zweck genau bezeichnet und vorgeschrieben waren und deren weitere Erörterung unseren Rahmen überschreitet. Literarische Hinweise auf die Verwendung in der Kunst sind äußerst selten, es sei denn, daß uns Armenino mitteilt, daß man zur richtigen Lavierung, um gute Verlaufer zu erzielen, ein stark geleimtes, zum Rötelzeichnen aber ein weiches, nicht zu glattes Papier gebrauchen solle (p. 62). Der Begriff Zeichenpapier in unserem Sinne und im Gegensatz zu den allgemein zeichnerisch verwendeten Schreibpapieren erscheint erst im 16. Jahrhundert in der Sorte von Naturpapieren ausgesprochen. Beliebt waren zu Michelangelos Zeiten die Bologneser Arten *(fogli reali Bolognesi)*. Man hatte vier Größen: Imperiale, Reale, Mezzane und Reçute. Bei Lieferungen zählte man immer nach Quadroni oder Quaderni[2]. Weil die Wasserzeichen außer den Fabrikanten die Qualität anzeigten, verlangte man die einzelnen Sorten auch unter diesen Marken. So sprach man in Deutschland um 1456 von «$^1/_2$ Riß Ravenspurger Bapeyr... mit dem Horn», «1 Riß guts Bapeyrs mit dem Turn», «2 Riß Ochsen (Ochsenkopf)»; oder in Frankreich von «*Grande fleur de Lis, A l'Elephant, Grand-Cornet, A la Main, Grand-Raisin, A la Cloche*»[3].

B. Naturpapiere (Tonpapiere).

Allgemeines.

Mancherlei Ursachen mochten zusammengewirkt haben, daß das Papier schon in der Substanz, also während der Zubereitung eine oder die andere Farbe beigemischt erhielt. Bedürfnisse der Zeit, die Freude am Plastischen und Farbigen, aber auch papiertechnische Veranlassungen spielten hier mit. Die Papiermühlen kamen den Wünschen der Künstler entgegen und suchten ihnen das Selbstgrundieren und Färben zu ersparen. Man schuf direkt Zeichenpapiere, die der Forderung, mit zwei oder drei Crayons malerisch wirkende Studien zu schaffen, entsprechen sollten. Um 1688 lehrt das Büchlein Excellency: Versorge dich auch mit einem feinen blauen Papier, das eine licht, das andere dunkel, wie auch mit Papieren verschiedener anderer Farben, die jetzt allgemein an vielen Orten zu kaufen sind' (pag. 13). Was hier im Norden Europas als Neuheit empfohlen wird, das galt im Süden schon lange vorher in allen Werkstätten als guter Brauch. In Frankreich nannte man sie Halbtonpapiere, *(Papier de demi-teinte)*, die man in Blau, Grau und namentlich hautfarbig

[1] Vas. Mil. VI, 138.

[2] Frey, Studien zu Michelangelo im Beiheft d. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXX, Nr. 163. — Bologna scheint sich schon frühzeitig hervorgetan zu haben. Noch heute befindet sich in der Via Accuse eine Marmorplatte mit den vier vorgeschriebenen Papiermaßen: Imperiale (74×50 cm), Reale (61·5×44·5 cm), Meçane (51×34·5 cm), Reçute (45×31·5) (siehe Briquet, Les filigranes I, 3).

[3] D. E. Beyschlag, Beyträge zur Kunstgeschichte d. Reichsstadt Nördlingen, Nördlingen 1798–1801, IV. u. V. Stück, S. 24. — Descriptions des Arts et Métiers, Paris 1761, I, 99.

(en couleur de chair) ausschließlich für die Zeichner erzeugte, um ihnen das «Halbtönemachen» und das Schattieren mit dem Wischer zu erleichtern, und die man strenge von den getünchten und von den durch Enlumineurs besorgten Papieren unterschied[1].

Blaues Naturpapier.

Venezianer Papier — Carta azzurra, Carta turchina, heute Carta cerulea — Blaeuwe papieren — Papier bleu.

Entstehung.

Aus Vorschriften späterer Jahrhunderte läßt sich entnehmen, daß man die durch minderwertiges Leimen entstehende Bräunung und Gilbung des Papiers durch Zusatz von Farben (besonders Blau) zu umgehen suchte[2]. Und es sieht nicht wie ein Zufall aus, daß uns in der Zeichenkunst unter den Naturpapieren gerade das Blaue zuerst begegnet[3]. Aber auch andere Ursachen, wie z. B. in Holland, wo man die verbrauchten blauen Leinenkittel der Schiffsleute direkt zur Papierfaser verwendete, haben daselbst die Entwicklung des Blaupapiers gefördert[4].

Mit Indigo oder Kobalt blau gefärbte Papiere kommen bereits in der arabischen Papiererzeugung vor und dem ausgedehnten venezianischen Handel wird es zuzuschreiben sein, wenn in Venedig die *Carta azzurra* oder *turchina*[5] zuerst auftritt. Die ältesten zeichnerisch verwendeten Blätter weisen, nach deutlich sichtbaren Wasserzeichen zu schließen, auf venezianische Erzeugnisse hin.

Venedig.

Früh belegt erscheint uns diese lichtblaue Sorte durch eine Zeichnung des Sebastiano Zuccato (Albertina, A. P. 393), ungefähr aus dem letzten Viertel des Quattrocento. Früher dürfte die Verwendung kaum anzusetzen sein. Eine weitere Zeichnung aus dem Bellini-Kreis: Madonnendraperie (Albertina, A. P. 1146 und 1147), fällt ebenfalls noch um 1500. Das Blau war ziemlich lichtempfindlich und verfärbte sich leicht, so daß es oft den Eindruck von Blaugrau erweckt (Giov. Bellini, Männlicher Kopf, Uff. 595 oder Gaud. Ferrari)[6].

---

[1] Encyclop. Méthod. Beaux-A., Tome I, 461. — Descriptions, T. I, 82. *Qui se peint à la brosse et qui dépend de l'art des enlumineurs.*

[2] *Quelques Papetiers mettent un peu de bleu d'Inde dans leur colle, pour corriger la teinte jaunâtre, qu'elle peut laisser au papier* (Descriptions des Arts I, Papier, p. 63).

[3] Ibidem. Aus derselben Quelle erfahren wir, daß sowohl Holländer, als auch Franzosen eine wohlverrührte Auflösung von Tournesol (= Lackmussaft = blauem Lack) oder Indigo beimischten.

[4] Encyclopédie méth. Arts et Métiers méchaniques V, p. 566.

[5] Gardthausen, Das Buchwesen. S. 119. — Bresslau, Urkundenlehre, 1889, I, 892. — «*Carta tinta*» mit der Bezeichnung Naturpapier gleichzusetzen, ist verwirrend, wie z. B. in neuen ital. Beschreibungen, welche für *Carta azzurra Carta tinta* anführen.

[6] Solche frühe Reste weisen bei oberflächlicher Betrachtung mitunter auch einen grünlichen Ton auf und werden von vielen gewöhnlich auch so aufgefaßt und als «grün grundiert» beschrieben. Diese Verfärbung erklärt sich damit, daß die Unbilden der Zeit eine gelbliche, schmutzige Oberfläche erzeugten, welche mit der darunter befindlichen blauen Substanz sich verband und die Täuschung hervorrief. Man braucht nur an einer Stelle etwas aufzukratzen, um die ursprüngliche blaue Farbe konstatieren zu können. Eine ähnliche Erscheinung beobachtet man bei deutschen oder niederrheinischen Ölporträts mit ursprünglich blauem Hintergrund, der durch den gelb gewordenen Firnis direkt grün wirkt und in Katalogen irrtümlich auch so bezeichnet wird.

Als Dürer 1494/95 in Venedig weilte, scheint — wie schon erwähnt — der Gebrauch noch nicht sehr verbreitet gewesen zu sein, wohl aber zur Zeit seines zweiten Aufenthaltes. Seine zahlreichen Pinselstudien sind nur eine andere Art der von Bellini, Carpaccio und gewiß auch von Giorgione geübten Technik. Carpaccios Zeichnungen, etwas reicher auf uns gekommen, geben hier Aufschluß und vermitteln für Dürer den neuen Zeichnungentypus (Abb. 52 und 331).

Oberitalien. Seit dem 16. Jahrhunderte finden wir das venezianische Papier auch in den Nachbarschulen bei B. Montagna und Moretto, im Mailändischen bei Bramantino, Gaudenzio Ferrari und Bern. Lanino. An die Pinseltechniker schloß sich die Gruppe der Federtechniker, die von Palma Giovine ausging (Vicentino, G. Porta Salviati, P. Farinati). Die feinen sanften Wirkungen von braunen Bistertönen mit weißen Lichtern auf Blau finden in der gröberen, aber bequemeren Manier der Breitzeichner wie Tizian, Tintoretto, Pordenone (Kohle, schwarze Kreide oder gar Fettkohle) einen direkten Gegensatz, der sich indes bei Künstlern wie Baroccio durch römischen Einfluß oder bei den Carraccisten durch die akademische Schulung sichtbar mildert. Nicht alle vermochten dieser neuen, im Sinne der Alten nicht als gut befundenen, gewissermaßen bunten Zeichenweise zu folgen. Raffael wie Michelangelo waren ihr behutsam ausgewichen. Wenn wir von den Römern Federigo Zuccaro (nicht Taddeo) oder Nic. Pomerance lavierte Federzeichnungen auf blauem Papier finden, so waren es nur venezianische Reminiscenzen. Echt römischer Federmanier war dieses tonige Papier nie genehm.

Aber die *Carta azzurrina* brach sich. wegen ihrer leichten Belichtungsweise trotzdem nach allen Seiten Bahn und verblieb wegen ihrer koloristischen Wirkung bis zum heutigen Tage eine beliebte Papiersorte. Durch die Verbindung mit neuen Zeichenmitteln ergaben sich besonders für Detailstudien erwünschte Farbenakkorde, neue Zeichnungstypen, so mit Pastellstiften: Barocci, C. Dolci, Guido Reni, oder mit leuchtendem Rötel neben weißer Kreide (Bart. Cesi, Guercino, G. B. Tiepolo). Die Worte: *Disegnare in carta azzura lumeggiata di biacca* werden in der zweiten Hälfte des Cinquecento zum Werkstattausdruck[1]. Besonders beliebt war es für die Fettkohle bei den Bolognesen und Venezianern (Guercino, P. Farinati).

Deutschland. In Deutschland bürgerte es sich spät ein. Künstler, welche in Venedig schafften, wie Dürer, M. Lorch 1555, J. Heinz, Rottenhammer, Spielnberger, kannten es nur so lange, als sie dort weilten[2]. In der Heimat besaß es noch keine Wertschätzung[3]. Erst seit dem 17. Jahrhundert, besonders der zweiten Hälfte, tritt es in bescheidenem Maße auf: Sandrart 1643, M. Merian 1679, Ermels ca. 1680.

---

[1] Malvasia IV, 185.

[2] Ein vereinzeltes Vorkommen bildet eine wohl späte Grünewald-Kopie in Basel nach dem Karlsruher Originale: Christus am Kreuz, auf einem ganzen Bogen nach Art der seinerzeit unzerschnittenen Dürerstudien. H. A. Schmidt, Grünewald, Taf. 39, 40, Text 257.

[3] «Denn grob vnnd blaw vnd graw schlagpapier vnnd alle bösen bücher gehören billich inn die leden vnd zum rotschmid, darauß man scharnützlein mache», schreibt noch 1564 Mathesius in seiner Bergpostill, S. 148 b.

Auch niederländische Künstler wie Jan Speckaert lernten das blaue Naturpapier in Venedig kennen und gebrauchen. Der farbenfreudige Rubens benützte es kaum, eher Van Dyck und seine Schule. Wallerant Vaillant überarbeitete bei seinen großen Porträtköpfen den Hintergrund mit schwarzer Kreide, beachtete aber dabei dennoch das Durchschimmern des blauen Tones. Bei Bernard Vaillant läßt sich bereits eine dunklere Nuance konstatieren; man erzeugte in Frankreich und Holland damals schon hellblaue und dunkelblaue Sorten. Niederlande.

Den stärksten Verbrauch dieser Papiere beobachtet man in dem Holland des 17. Jahrhunderts. Unter der Bezeichnung «blaeuwe papieren» geht es fast durch alle Malstuben. Die ihm innewohnende Fähigkeit für tonige Effekte deckte sich mit dem Bestreben der Landschafter und Figurenmaler, tonige Studien anzulegen. Selbst die Porträtisten folgten dem Brauche. Bei Landschaftern wie Joris van der Hagen, Asselyn, und Figurenzeichnern wie Berchem, Both, C. Zachtleven, Backer, Barth. v. d. Helst, P. v. Laer stand es im Dienst. Rembrandt vermied es[1], sein Schüler G. Flinck schätzte es. Gerne erzielte man damit Stimmungen in Abend- und Mondlandschaften (Asselyn, A. v. d. Neer, Lucas van Uden, J. Soolmaker).

In Frankreich fand es zur Zeit seines Eintrittes zwar schon einen Rivalen in dem bräunlichen Papier, gewann aber dennoch eifrige Vertreter bei einzelnen Künstlergruppen. Claude benützte es bei seinen Landschaftstudien, Ch. Natoire aquarellierte darauf mit bestimmten Farbentönen, Aubry mit breitem Tuschpinsel. Bei Ch. Parrocel, Ch. Vanloo, P. Subleyras sowie Le Moine, Chardin, Boucher, J. B. Oudry und Pesne diente es der Kreide, oder bei A. F. Callet u. a. dem Rötel zu jenen typischen Akt- und Figurenzeichnungen, welche die Franzosen *Dessins aux deux crayons sur papier bleu* nannten. Für nächtliche Darstellungen nach Art der Holländer finden wir es bei Norblin (Waldesdämmerung), bei Le Mire l. j. und später noch bei Davids Schüler F. G. Harriet († 1805). Hervorragende Porträtstecher nach Largillière und Rigaud (z. B. die Familie Drevet) verwendeten es unausgesetzt. Glanzvolle Zeichnungen erzielte Prudhon mit seinen Weißkreideeffekten. Frankreich.

Graue und rehfarbige Naturpapiere.

Carta grigiastra — Papier gris ou couleur de chair tendre.

Nach dem blauen Papier kamen auch die *Carte grigiastre* in Mode, die indes bei genauer Betrachtung die verschiedensten Tonungen und Qualitäten enthalten, sich im allgemeinen aber in zwei Sorten, in eine kaltgraue, löschpapierartige und in eine mehr warmbräunliche, rehfarbige, glattere, härtere als die spätere Gattung scheiden.

Die ersteren dienen durchaus gröberen breiten Teilstudien in Kohle oder Kreide, selten in Rötel mit nie fehlenden Belichtungen. Im 16. und 17. Jahrhundert muß es solcher flüchtiger Zeichnungen auf grauen Tönen ungeheuer Erste Sorte.

[1] Einzige Ausnahme bildet die zugeschriebene Louvrezeichnung: zwei sitzende Frauen mit Kindern. Hofstede, Hz. Rembrandts Nr. 647.

viel gegeben haben, die, weil nicht fixiert und nur für den Moment bestimmt, zugrunde gingen.

Lassen sich Anfänge zu solchen Färbungen schon bei Fra Bartolommeo, Sarto, Al. Allori, Poccetti finden, so treten sie uns als Naturpapiere in dem reichen Studienmaterial des Barocci in den Uffizien in Foliogröße entgegen. Kräftige Zeichner wie Tintoretto, Tizian, J. Bassano, Palma Giovine benützten für ihre Kohlenrisse ein mehr dunkelgraues, dem heutigen Tütenpapier vergleichbar; ausnahmsweise auch für Tinte, so wenig es sich auch dazu eignete. Es scheint, als ob man die weiße Folie ob ihres Mangels an plastischer Kraft um jeden Preis vermeiden wollte. Gerard van Honthorst, der diese Anwendung wahrscheinlich auf seiner italienischen Reise, d. i. vor 1622, kennen gelernt, hat uns vereinzelte Stücke grobfiguriger Darstellungen hinterlassen. Auch der vielzeichnende, flüchtige L. Bramer bediente sich desselben.

Zweite Sorte.

Frühzeitig erkannte man die Hindernisse der rauhen Oberfläche und erzeugte unter Einführung des bräunlichen Tones glattere, feinlinige Sorten, die sich fortan durch Jahrhunderte hindurch behaupteten. Die Farbennuancen wechselten ununterbrochen, bald rehbraun oder fleischfarbig, bald heller oder dunkler, aber noch immer mit allerlei Unreinlichkeiten, Fasern, Haaren und Knoten bedeckt. Die in Italien auftauchende und später in Frankreich ausgebildete Technik *aux deux* oder *trois crayons* bediente sich von nun ab fast ausschließlich dieser Halbtöne. Sie bildeten das vorherrschende Material an den Akademien durch mehr als zwei Jahrhunderte. Die große Masse von Akten und Teilstudien repräsentieren sich heute auf diesen Folien: «*Il est bon de s'accoutumer à dessiner sur du papier de couleur, surtout pour les Académies*[1]». Die Vorliebe für diese tonige Farbe war so groß, daß man in Ermanglung derartiger Naturpapiere kurzerhand auch das weiße mit verdünnter Tinte und Rötel oder einfach mit Bister mittels Schwamm ähnlich färbte. In Frankreich nannte man diesen Ersatz *papier à dessiner teinté* und noch 1804 *papier bistré*. Es figuriert in den Handbüchern neben dem Naturpapier als gleichwertig[2]. Bei Beschreibungen ist dieser Umstand zu beachten. Falls man die Oberfläche nicht ankratzen will, bilden die erwähnten Unreinlichkeiten das Hauptkennzeichen der Naturpapiere[3].

Italien.

Einen starken Verbrauch auch dieser bräunlichen Töne sehen wir bereits in der Werkstatt des Barocci, der sich solcher großflächigen Papiere bediente, um seine Kreide- und Rötelzeichnungen mit den breiten Höhungsflächen anlegen zu können. Zahllose Beispiele von Kopf-, Hand- und Fußstudien bei den Carracci, Guido Reni, Domenichino[4], Guercino u. a.

Frankreich.

Als Primaticcio 1540—1570 in Frankreich arbeitete, zeichnete er seine Rötelstudien auf diesem Papier. Ob er es mitgebracht hatte oder bereits

[1] Jombert, op. cit. S. 36.

[2] Lairesse, Zeichenkunst S. 66. — Encyclopédie méth., Arts et Métiers méchaniques V, p. 566. — Krünitz, Encykl., T. 106, S. 745.

[3] Auch alte weiße Papiere erscheinen durch den Einfluß der Luft, des Schmutzes und Staubes derart gebräunt, daß man meint, sie seien von Natur aus so gefärbt. Eine oberflächliche Schabung mit dem Messer an einer Ecke zeigt das darunter liegende Weiß.

[4] Mit dem Wasserzeichen der drei Monde.

vorfand, läßt sich nicht entscheiden. Wohl aber tritt es im folgenden Jahrhundert allgemein in Frankreich auf und verbreitet sich von hier aus als *Papier gris pour le dessin* bald über andere Länder. Rubens, 1621—1622 in Paris weilend, verwendete es für die Porträtstudien der Marie Medici. Valentin, Simon Vouet kennen es, Watteau, Chardin schaffen darauf jene typischen Zeichnungen in Schwarz, Rot und Weiß, die dann von Carle Vanloo, Boucher, Natoire, Liotard fortgesetzt werden. Die Nuancen werden zu dieser Zeit immer lichter und wärmer *(Couleur de chair)*.

Holland.

Als koloristische Folie oder als rein akademischer Behelf tritt es in dem naturalistischen Holland selten auf. Landschaft und Genre zogen das blaue vor.

Deutschland.

Wiewohl Sandrart für seine Zeit erwähnt, daß die gewöhnliche meisterhafte Manier die sei, daß man «auf graulicht Papier mit schwarz schattiert und mit weiß erhöhet, deren die meisten gebrauchen» (T. A. I., 62), ist es in Deutschland gleichfalls selten zu finden. Er selbst verwendet es noch in seiner Nürnberger Zeit (1580), so wie er es in Italien gelernt hatte.

Farbige Naturpapiere.

Andersfarbige Naturpapiere als die hier erwähnten kommen, wiewohl sie in allen Farbentönen hergestellt wurden, für die Ateliers nicht in Betracht. Wenn wir zur Zeit des Piazzetta einmal ein Rosapapier mit einer darauf befindlichen Zeichnung entdecken, so ist dies wohl nur Laune oder Zufall. Im vorigen Jahrhundert erzeugte man eine ganze Skala farbiger Töne, gelbliche, grünliche, bläuliche von hellster und dunkelster Schattierung, die besonders von bürgerlichen und aristokratischen Liebhabern geschätzt wurden.

C. Geölte und andere präparierte Papiere.

Leinölpapier, Pauspapier, Oleate — Papier huilé. — Gummierte Papiere, Schellackpapier.

Herstellung und Merkmale.

Dienten Pauspapiere auch in erster Linie der Übertragung, so finden sich doch auch vereinzelte Blätter mit durchgeführten Zeichnungen (Feder und Pinsel, Bister, Tinte, Öl- und Temperafarben). Sie wurden in der Werkstatt zubereitet, indem man ein mit Leim- oder Gummiwasser in der Faser gut gefestigtes Papier mit Lein- oder Mandelöl, Nuß- oder Terpentinöl imprägnierte und rasch trocknete[1]. Die Leinölpapiere zeigen eine pergamentene Struktur und eine Bräunung von gelblich bis dunkelbraun, die erst mit der Zeit entstand und den Eindruck erweckt, als ob sie durch heiße Luft verbrannt wären.

Gut getrocknet und von dem überflüssigen Fett an der Oberfläche befreit, ermöglichen sie ohne jede weitere Vorbereitung das Federzeichnen, wenngleich an manchen Stellen die Striche zu Pünktchen zusammenrinnen (Dürer, Kardinal Lang von Wellenburg, L. M. 548; Goltzius mit übergroßen Formaten).

[1] Über eine rasche Art der Anfertigung schreibt Böhm 1776: Postpapier wird mit Mandelöl bestrichen, zwischen zwei dicken Papieren gebügelt und mit Weizenkleie abgerieben. (Anleitung zur Kriegsbaukunst, S. 457.) — Die Krünitz-Enzyklopädie enthält ein ähnliches Rezept: Dünnes Papier, sog. Schlangenpapier wird in eine Mischung von zwei Teilen Nußöl und einem Teil Terpentinöl getaucht und zwischen zwei Papierdeckeln getrocknet (Teil 106, S. 7: Oleate).

Für Porträtzeichner oder verschämte Entlehner erwuchs der Vorteil, daß man den anderweitig entstandenen Entwurf auf das Oleat pauste und darauf weiter ausführte. Solche Blätter entbehren der Entwurfsmerkmale und der Pentimente, zeigen aber trotz des Pausecharakters noch eine gewisse Freiheit[1].

Leim- und Schellackpapier.

Statt Gummi- und Leimgrundierung verwendete man für Ölskizzen jene mit Schellackfixativ (dünne Lösung von Schellack in Spiritus), namentlich in den letzten Jahrhunderten. Der eigentümliche gelbe Glanz der glatten wie gefirnißten Oberfläche verrät diese Manipulation.

Anwendung.

Gehört auch die Technik des Ölskizzierens weniger in das Gebiet der Handzeichnungen, so dürfen doch gewisse Studienblätter auf geölten oder gummierten Papieren, meist Köpfe, seltener Kompositionen, keck und breit angelegt, nicht übersehen werden. Der geänderte Zeitgeschmack stellte die Forderung, Vorarbeiten größer und farbig zu schaffen. In dem Kapitel Pinselzeichnung wurde bereits darauf hingewiesen[2]. Geölte und gummierte Papiere waren in jedem Atelier gebrauchsfertig, und so kommt es, daß wir schon zu Lottos Zeiten — wir wissen sogar das Jahr — 1541 *teste colorite ad olio in carta dal naturale* dokumentarisch belegt finden[3]. Im Venezianischen scheint der Brauch besonders beliebt gewesen zu sein. Tintoretto legte sogar Skizzenbücher in dieser großen und breiten Weise an, wobei er kaum flüchtige Konturentwürfe machte, um sofort mit dem Ölpinsel farbig und fertig zu komponieren[4]. Eine charakteristische Kopfstudie einer bejahrten Dame skizzierte Jacopo Bassano (Albertina, A. P. 651) mit breitem Pinsel. Baroccio[5] und die Carraccisten schufen in dieser Technik ihre Cartoncini bald farbig, bald grau in grau. Die Bolognesen verwendeten solche Oleate auch für Fettkohle. Von Italien aus wanderte der Brauch der Ölentwürfe auf Papier auch nach dem Norden.

D. Chinesische und japanische Papiere.

Papier de la Chine, Papier de soie, papier du Japon. — Papier van de Chinesen.

Holland.

Erst im 17. Jahrhundert, und zwar, wie es scheint, ausschließlich in Holland, begegnet uns in vereinzelten Fällen jenes Papier, das heute allgemein als japanisch bezeichnet wird. Man nannte es seinerzeit *papier van de Chinesen van zijde gemaekt* (Hoogstraeten, Inleid. p. 30). Rembrandt und sein Schulkreis verwendeten es gerne für Federzeichnungen und Radierungen, wohl wegen seines weichen und warmen Tones[6]. Typische Beispiele sind die Landschaften von Jan Livens in fast allen größeren Sammlungen.

[1] Ein solcher Beleg bei Hans Rottenhammer, Crucifixus von Engeln getragen, Federzeichnung, Albertina.

[2] In alten Katalogen findet man häufige Hinweise. So Amerbach-Inventar (Woltmann, Holbein II, 45): «Ein Erasmus mit Ölfarb uf papir in ein ghüs, H. Holbeins arbeit». — Cavedone, Studie zu dem Pariser Bilde *sur papier huilé* (Notices des Dessins orig., Esquisses, Paris 1804, p. 18).

[3] Il libro dei conti di Lorenzo Lotto in: Gallerie italiane I, 123.

[4] Tintoretto-Skizzenbuch, London, Print room.

[5] Uff. 19104, mit Quadrierungslinien.

[6] Hofstede de Groot, Die Handz. Rembrandts, p. XXXVII und 541, 542.

IV. Tüchlein und andere Zeichenflächen.

Auf ein Tüchlein[1], uf tuch gemolt[2] — Tela linea, Sindone[3].

Von den sonst nur auf kunstgewerblichem Gebiete in Betracht kommenden Zeichenflächen wie Holz, Gold, Silber, Eisen, Kupfer, Messing, Zink usw. abgesehen, sei hier nur des Zeichnens auf Holz und des Radierens und Stechens auf Metallplatten Erwähnung getan. Und ohne auf die verschiedenen technischen Zubereitungen der letzteren wie Grundieren und Schwärzen eingehen zu können, wollen wir nur hervorheben, daß auch die Holzstöcke gleich den Zeichentäfelchen eines leichten Kreidegrundes bedurften, auf welchem die in der Regel aufgepausten Konturen mit der Feder ausgeführt wurden. Gab es einzelne Fälle, wo Künstler auf Furnierholz wie sonst auf Papier zeichneten, so können sie nur als Kuriosa betrachtet werden[4]. Metallplatten, Holz.

Weniger bekannt ist das Zeichnen und Malen mit Temperafarben (Leim- und Gummifarben) auf dünner, feiner und knotenloser Leinwand, das in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts eine gewisse Rolle spielte. Die Italiener nannten es *in Tela linea, Sindone*, die Deutschen auf Tüchlein. Dienten dieselben auch mehr vollendeten Malereien, so konnten sich doch manche Zeichner nicht ganz dem Reiz dieser grau in grau gestimmten Arbeiten entziehen. Tüchlein.

Auf Grund alter Manuskripte leitete Eastlake den Gebrauch der Tüchlein aus England her[5]. Jedenfalls scheint er vom Norden nach dem Süden gewandert zu sein, da er in Venedig um 1335 als «deutsche Art» bezeichnet wurde. Cennini, der so mancherlei Stoffbemalungen behandelt, weiß von der Wassermalerei auf Leinwand für Toskana nichts zu berichten.

Bei Benützung derselben galt es, wie uns das Manuskript bei Eastlake überliefert, als Regel, sie über ein wollenes Tuch zu spannen, mit einer Gummischichte zu überziehen (grundieren) und dann erst, nach der wahrscheinlich aufgepausten Zeichnung mit Wasserfarben und spitzen Pinseln zu zeichnen oder zu malen[6]. Das untergespannte Tuch hatte den Zweck, die überschüssige, durchdringende Farbflüssigkeit aufzusaugen. Die Bindemittel der Farben waren Eiweiß *(cum clara ovi)* oder Gummiwasser *(cum aqua gummata)*. Daß auch größere Gemälde in dieser Weise ausgeführt wurden, wie z. B. ein als Jugendwerk des Jacopo Bellini geltender Christus am Kreuz (Verona), oder das verloren gegangene Selbstbildnis Dürers, das er Raffael widmete, soll nur vorübergehend Erwähnung finden[7]. Verfahren.

[1] Lange und Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß, S. 114.

[2] Amerbach-Inventar 1586 (59. Basler Jahresbericht, N. F. III, S. 48).

[3] Merrifield I, 271.

[4] Instruktive Belege bilden die Abbildungen der Basler Holzstöcke aus der Amerbachschen Offizin bei D. Burckhardt: Dürers Aufenthalt in Basel, Leipzig 1892. — Ein tatsächliches Beispiel einer rein technischen Aufgaben dienenden, braun lavierten Federzeichzeichnung auf einem Furnierholz von Salvator Rosa befindet sich im Print room (London).

[5] Eastlake, Beiträge, S. 52, 54.

[6] Merrifield I, 271.

[7] Eye, Leben Dürers, Übersichtstafel v. Willibald Imhoffs Inventar 1573, Nr. 24: ein Maria pild auf tuech, wasserfarb; ferner Nr. 25, 38. 39, 57.

Beispiele. Für uns kommen die heute nur mehr als Kuriosa geltenden Studienreste einiger Meister mit zeichnerischem Charakter in Betracht. Vor allem das Skizzenblatt eines Unbekannten mit verschiedenen Darstellungen, wahrscheinlich Kopien, auf der Vorderseite grau grundiert, auf der Rückseite rötlich[1]. Ferner aus dem Kreise Verrocchios mehrere Belege, so Leonardos Draperiestudien in Grau und Weiß, Louvre (Abb. 194), dann jene Credis und schließlich die derzeit dem Credi-Schüler Tommaso zugeschriebenen, seinerzeit als Leonardo geltenden Madonnenstudien der Uffizien[2], oder St. Lukas, Berlin[3]. Auch hier zeigt das Uffizien-Blatt (Ber. 2760) eine doppelseitige Benützung. Von Leonardo berichtet Vasari (Mil. IV, 20), daß er sich bemühte, auf feinster Rheimser Leinwand in geduldsamer Weise mit spitzem Pinsel in Schwarz und Weiß seine Faltenstudien zu arbeiten. Die wenigen ausgeführten Studienköpfe Dürers wurden bereits erwähnt[4]. Die Albertina bewahrt ein Bildnis des Guillaume Budé aus dem Clouet-Kreise[5].

Aus der Zeit der Ölmalerei, aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, stammen noch mancherlei in der Stunde momentanen Bedarfes entstandene Ölskizzen, Detailstudien von Köpfen, Händen auf grundierter Leinwand, die von alten Zeichnungensammlern gerne erworben und in ihren Kabinetten aufbewahrt wurden, heute aber meist ausgeschieden und als malerische Produkte unter Glas und Rahmen ihre Aufstellung fanden.

SCHIEFERTAFEL, Lavagna, auf welche außer mit den üblichen Schieferstiften auch mit Gipsstiften gezeichnet wurde (Baldinucci, Voc. p. 80: *si adopera per disegnarvi sopra con gesso*). In der Regel diente sie zur Einübung der geometrischen Elemente (Lairesse: «Zeichenkunst», S. 2). Wenn in der Vita des Patinir uns Carel van Mander berichtet, daß Dürer das Porträt des niederländischen Landschafters mit einem Kupfergriffel auf eine Schiefertafel gezeichnet habe, so kann dies, falls es überhaupt der Wahrheit entspricht, vielleicht nur ein Scherz oder ein Medailleurbehelf gewesen sein[6]. Läßt sich auch mit Metallstiften auf Schiefer leicht und gut sichtbar zeichnen, so darf eine Verallgemeinerung schon deshalb nicht angenommen werden, weil sich das Ablöschen der Linien äußerst mühevoll gestaltet.

[1] Louvre Nr. 130, als Ecole sienoise; wohl eher florentinisch.

[2] Berenson Nr. 2758 und 2760.

[3] Berenson Nr. 2757.

[4] Paris, Nationalbibliothek, Mädchenkopf nach links. Eben daselbst Knabenkopf nach rechts und Frauenkopf.

[5] J. Meder, Ein Jean Clouet (?). In Belvedere 1922 I, pag. 1.

[6] Mander-Floerke I, 158, und Note 225. — *Sopra una lavagna con uno stile di stagno.* Baldinucci, Notizie de' professori del Disegno VI, 492. — Dürer berichtet in seinem niederländischen Tagebuche, daß er Patinir («Meister Joachim») mit dem Steft gezeichnet habe (L. u. F. 159); Zeichnung nicht erhalten.

* *
*

Verschiedene Behelfe.

EISENGRIFFEL, Eisenstefft, stilus ferreus — Elfenbeingriffel, Beingriffel. Der Eisenstift, wegen seiner Härte zwar nicht geeignet, auf Papier oder Pergament sich abzufärben, konnte immerhin durch Markieren und Einkratzen von Punkten und Linien in geometrischen, perspektivischen und architektonischen, kurzum konstruierten Zeichnungen große Dienste leisten, zumal vor der Einführung des Graphitstiftes. «Er dienet zum punctieren und reissen allerley linien» (Lenker, Perspectiva 1571, Fol. III). Verwendung.

In ihm erkennen wir den alten Schreibgriffel für Wachstafeln, das spätere Linierinstrument aller Pergamentschreiber und schließlich den brauchbaren Behelf der Bauzeichner, Geometer, Maler und Kupferstecher. In einem B. v. Orley zugeschriebenen und ungefähr aus der Zeit von 1530 stammenden Bildnis

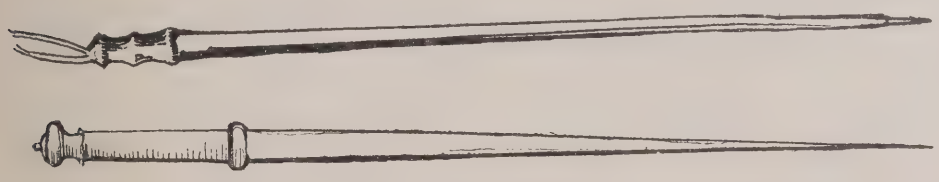


Abb. 64. Eisenstifte.

sehen wir im Hintergrunde allerlei Schreibgerät, darunter auch den an einem Riemen befestigten Eisengriffel (Abb. 64 oben)[1]. Entstammte dieses Beispiel der Schreiberstube, so führt uns die Abbildung eines zweiten Exemplars aus der Perspectiva des Lenker direkt in die Werkstatt der Maler, Architekten und Kunstgewerbler (Abb. 64 unten). Mit dem Eisengriffel riß der Malerjunge bei seinen perspektivischen Versuchen die Hilfslinien, der Meister die Blindlinien seiner Innenraumzeichnungen mit Säulen, kassettierten Decken und quadratischen oder polygonen Pavimenten. Alte Skizzenbücher mit perspektivischen Studien lassen die eingravierten Fluchtlinien deutlich erkennen. Ein interessantes Beispiel bietet die Ghirlandaio-Zeichnung der Albertina, Zacharias im Tempel, auf der sämtliche Richtungslinien eingegriffelt erscheinen. In der verkleinerten Abb. 300 sind dieselben nicht erkenntlich. Perspektivzeichnen.

In noch weiterem Umfange benötigte der Architekt den Eisengriffel, weil in jenen Zeiten kein anderes Zeichenmittel so haarscharf und dabei doch wenig aufdringlich zu arbeiten vermochte. Das Gerüst solcher Konstruktionslinien Architekturzeichnen.

[1] Galerie Brüssel Nr. 301 [124a]. Abbildung des Porträts im 3. Bd. d. Peintures Belgiques, Taf. CLXXXII.

bildete auf den alten weichen Papieren eine sichere Vorzeichnung, welche bei der Ausführung nicht gelöscht zu werden brauchte. Charakteristische Beispiele dieser Art bieten die römischen Vedutenzeichnungen des L. Cruyl um 1664 in der Albertina.

Übertragungsnetze.

Ferner diente der Eisenstift bei Übertragungen von Kompositionen zur Herstellung des Netzes. Er war für die Zeichnung weniger schädigend als Kreide oder Rötel, aber dennoch konnte er Übelstände aller Art verursachen (siehe Schädigungen).

Passerlinien.

Eine vierte Funktion sehen wir bei zu pausierenden Kupferstichzeichnungen, wo in der Mitte oben und unten eine vertikale Richtungslinie mehrere Zentimenter lang eingeritzt wurde, die mit jener auf der Platte zusammenpassen mußte (Passerlinien). Schließlich wurde der Eisenstift auch zum Durchgriffeln der Zeichnungen selbst verwendet. Entsprechender hiezu aber waren jene von Bein oder Elfenbein.

PINSEL. Wiewohl die Pinsel in erster Linie Behelfe der Malerei, so wird es in Anbetracht ihrer vielfachen Verwendung innerhalb der Zeichnung nicht überflüssig erscheinen, einiges darüber zu berichten. Die früheste Funktion, Konturen zu zeichnen und von oben nach unten fein ausstrichelnd zu lavieren, erforderte Pinsel mit guten Spitzen; ebenso das Höhen. Dürers Pinselzeichnungen aus der Venezianer Zeit oder jene von 1508 sind hiefür gute Belege.

Die Literatur läßt uns hier sehr im Stich; sie gibt uns Nachricht, wie man gute Pinsel anfertigte, aber wenig Vorschriften über deren Anwendung. Daß die bei den alten Völkern im Gebrauch stehenden Federfahnen für unsere Zeit noch in Betracht kämen, ließ sich nicht nachweisen, es sei denn, daß sie kühne Federzeichner wie Rembrandt gelegentlich zum Wischen benützten. Das Buch vom Berge Athos (§ 3) empfiehlt für feine Sorten die Seitenhaare der Dachsschwänze, die alle auf gleiche Länge gebracht, mit einem gewichsten seidenen Faden gebunden und in einen gut eingeweichten Federkiel gesteckt wurden. Die Schwanzspitze diente zu größeren Pinseln[1].

Haar- und Borstenpinsel.

Cenninis ausführliches Kapitel, auf welche Art man Pinsel vom Eichhörnchenhaar und aus Schweinsborsten anfertige, lehrt uns, daß die Einteilung im wesentlichen dieselbe wie heute war, d. h., daß die ersteren für Wassermalerei und letztere für Tempera- und Freskomalerei bestimmt waren[2]. Jedenfalls kamen für die Zeichnungen selbst nur Eichhörnchenhaare, und zwar vom Schwanz in Betracht, die in Federkielen (von Geier, Gans, Henne oder Taube) befestigt wurden. Die Dicke war daher keine besondere[3]. Außer den spitzen erwähnt Cennini in dem Kapitel: Wie du auf gefärbtem Papier mit Wasserfarbe zeichnen sollst, auch die gestutzten *(penelli mozzi)*, welche die Hauptfalten zu schattieren und die breiten Verlaufer zu erzielen hatten.

---

[1] In der Freskomalerei kamen zum Konturenziehen Haare der Eselmähne, vom Ochsenknöchel oder Ziegenhaare und jene vom Kinnbacken des Maultieres in Betracht, zum Grundieren aber die aus Schweinsborsten (Buch vom Berge Athos, § 54).

[2] K. 64 und 65. — Reinhold unterscheidet 1786: «Spitzpinsel wird im Deutschen dem Borstenpinsel entgegengesetzt» (S. 351).

[3] Dickere Pinsel hatten um 1688 bereits Zinnfassung (in Tinn-cases, Excellency, S. 95).

Sorten.

In Pierre Lebruns «Recueil des Essais» 1635 werden Bärenhaare oder jene des Marders als sehr geeignet genannt[1]. Zu Baldinuccis Zeiten (1681) gab es noch reichere Auswahl. Man verfertigte die kleinen Pinsel aus Haaren vom grauen Eichhörnchen, Dachs, Iltis, Hund und Ziegenbock[2]. Sie kamen auch schon fertig aus der Hand der Pinselmacher und entstanden nicht mehr in der Werkstatt des Malers allein. Die Fabrikation nahm allmählich so zu, daß sich gewisse Orte eines besonderen Rufes erfreuten. So lobte man um 1719 in Deutschland jene von Augsburg[3].

Heute verwendet man außer Eichhörnchenhaaren auch jene von Fischotter, Biber, Zobel, Fuchs, Dachs, Marder. Als die feinsten gelten die vom Zobel.

Papier- und Leder-wischer.

WISCHER, Estompe. Der früheste und bequemste Wischer war der Finger. Läppchen von Leder oder sonstigen weichen Stoffen bildeten bald einen Ersatz. Allmählich bereitete man Röllchen daraus. Die französische Literatur des 18. Jahrhunderts gibt die meisten Aufschlüsse. Wir hören von einem gerollten Stück Leder, das zusammengenäht und zugespitzt war; oder auch von gerolltem Löschpapier *(Peau roulée, cousue et taillée en pointe,* oder *Rouleau de papier)*[4]. Als besonders geeignet galt Gemsleder *(morceau de chamois roulé)*[5]. In dem Recueil de Planches der Encyclopédie méthodique findet sich auch die Abbildung eines Gemslederwischers, der mit einem Faden fest umwickelt wurde (Abb. 65)[6]. Bei fein gezeichneten Miniaturköpfchen auf Elfenbein und Tonpapier dienten Korkstängelchen *(Estompe de liège)*[7].

Abb. 65. Französischer Wischer um 1740.

Aus Rohr.

MATITATOIO, Stifthalter, Messingkluppen, Feder, Kohl-Rohr — Cannella di ottone, Tocca-lapis — Tube, porte-crayon. Seiner frühesten Form nach bestand der Stifthalter aus einem Stück Rohr (Cannuccia), in welches Kohle-, Rötel- oder Kreidestängel gesteckt und eingeklemmt wurden, um dieselben zu verlängern, sicherer zu fassen und zugleich eine größere Entfernung beim Zeichnen zu gewinnen. «Denn das hilft dir sehr beim Komponieren[8].» Dieser einfache und billige Behelf wird noch bei Sandrart (T. A. I. 62) unter der charakteristischen Benennung «Kohl-Rohr» erwähnt und läßt sich auch später noch vereinzelt auffinden. Zersprengte man das

[1] Brussels Manuskript, in Merrifield II, 771: *Les poils d'ouris (ours) y sont très bons, moustoils foines et autres semblables.*

[2] *I Minori con quello della pelle di vaio, e di puzzola or di tasso, di cane, di capretto*; Baldinucci, Voc.: Penello.

[3] Gautier, op. cit., S. 35.

[4] Gautier, op. cit. — Watelet, Dictionnaire d. A. II, 211.

[5] Ch. A. Jombert, Nouv. Méthode. Paris 1740, p. 36.

[6] Encyclop. méth., Beaux-Arts II, 466 und Taf. 2, Fig. 3 des Recueil.

[7] Traité de la peinture, p. 18. — Constant-Viguier, op. cit., p. 237 und 255.

[8] Cennini, K. 112. — Watelet legt demselben einen ungeheuren Wert bei, da durch die Verlängerung das Handgelenk frei werde und großzügige Konturen und breite Schattierungsstriche erzielt werden können (Dictionnaire I, 602).

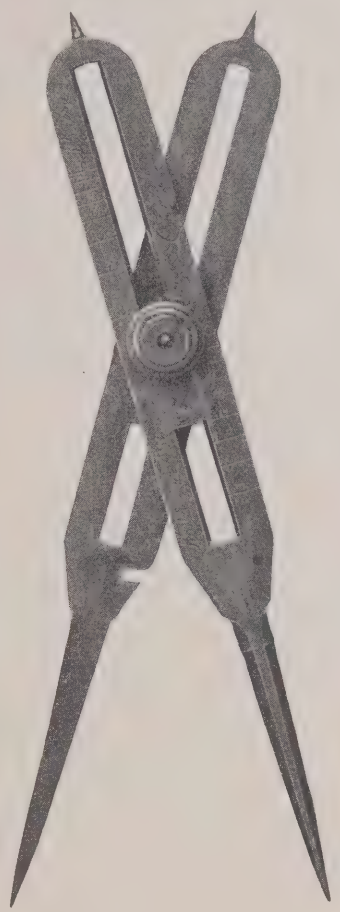
Abb. 66. Maratta, Correggio mit dem Matitatoio zeichnend.
Unten die Cartella neben verschiedenen Zeichen- und Malrequisiten.

Aus Metall.

Rohr, so wurde es mit Bindfaden oder Draht umwickelt. Darauf beruhte die Einführung der metallenen Stifthalter mit Schiebringen: *Canella di ottone*, eine Bezeichnung, die wohl am frühesten 1587 bei Armenino auftaucht; er fügt hinzu: *fabbricata a tal uso* (nämlich für *matita*).

Bei Baldinucci erst findet sich der mehr verbreitete Ausdruck: Matitatoio (von *matita*). Er hatte nicht den einfachen, sondern bereits den Doppelstifthalter vor Augen, wenn er schreibt: «*Matitatoio: Strumento di metallo lungo quasi mezzo palmo, e grosso quanto una penna da scrivere, accomodato per modo da potere nell' estremità fermarvi il gesso e la matita*» (Voc. 92). Die Bequemlichkeit, den Zeichenstift (Kohle, Kreide, Rötel) und gleichzeitig die zur Höhung notwendige Weißkreide zur Hand zu haben, wurde hoch geschätzt. Ob die federnde Einrichtung dieser Messinghalter oder die Verwendung von Federkielen bei den Deutschen den Ausdruck «Feder, Kreide-Feder» veranlaßt haben mag[1], läßt sich heute schwer entscheiden. Daß Gansfederkiele für die leichtzerbrechlichen Pastellstifte bevorzugt wurden, lehrt uns die Excellency (Chap. III, 18). Doppelstifthalter.

Bei den Franzosen heißt er *Porte-crayon*[2]. Auf gezeichneten und gestochenen Künstlerporträts sehen wir denselben häufig als ein Pinsel und Palette gleichwertiges Attribut angebracht (Abb. 66[3], 45, 255). Auch viele Ölbildnisse beweisen dies, so das Porträt des Ch. Vernet von Lepicié und jenes des Nattier von G. Voiriot (Louvre). In beiden Fällen sind die verschiedenen Kreidestückchen durch Weiß und Schwarz deutlich gekennzeichnet. Dieses Zeichenrequisit trägt heute den im Handel üblichen Namen Messingkluppen.



Einfache Zirkel.

Abb. 67. Proportionszirkel. Albertina-Exemplar.

ZIRKEL, Sesto[4], compasso. Dieses in Kunst und Handwerk unumgänglich notwendige Meßinstrument spielte schon frühzeitig seine Rolle. In Pompeji wurden bereits allerlei Formen von einfachen und Doppelzirkeln aufgefunden[5]. In Italien und Deutschland lobte man jene von Messing: «Die Messingen Circkel sind alle gemeiniklich besser und senffter in gang dann die Eyserne, das macht, wann die Eysern rostig werden[6].» Frühzeitig auch wurden sie mit Einsatz- und

[1] Anweisung zur Mahler-Kunst, S. 215.

[2] Im Traité de la Peinture, p. 260, werden solche von Silber, in Du Fresnoys L'art de Peinture von Silber und Kupfer erwähnt (p. 360).

[3] Albertina. A. P. 1005, Kreide, 39·9×24·8 cm.

[4] Baldinucci, Voc. 38, Compasso, dette volgarmente le Seste.

[5] Abbildungen in Daremberg und Saglios Dictionnaire des antiquités, s. v. Circinus, Fig. 1509–1514. — Ferner Gardthausen, Buchwesen, S. 185, Abb. 25–26.

[6] Lautensack, Des Circkels vund Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse Underweisung, 2. Aufl., 1564, Vorrede, fol. 1.

Wechselstücken und Verlängerungen versehen (Abb. 68). Die Metallstifttechnik forderte gleichfalls Einsätze für grundierte Papiere (Abb. 29[a])[1]. In dem englischen Büchlein Excellency wird ein Zirkel *(a pair of Compasses)* mit drei Einsätzen zum Wechseln empfohlen *(to take in and out)*, und zwar je einer für Bleistift, Rötel und irgendeinen andern Farbstift (*for any other Paste;* S. 11).

Proportionalzirkel.

Eine besondere Art bildete der Proportionalzirkel, Reduktions- oder Scherenzirkel, von Leonardo wahrscheinlich verbessert und im Prinzip auf die heutige Form gebracht (Abb. 67). Seine Verbesserung bestand nicht allein in einem Doppelzirkel, dessen gleichlange Schenkel durch Verlängerungen eine Proportion ergaben, sondern in der längs einer Nut ermöglichten Verschiebung des Drehpunktes (Abb. 68)[2]. Die traditionelle Zuschreibung dieser Erfindung an Ubaldo 1568, an Speckle 1569, Galileo 1596 ist demnach, wie auch Feldhaus feststellte, eine unrichtige[3].

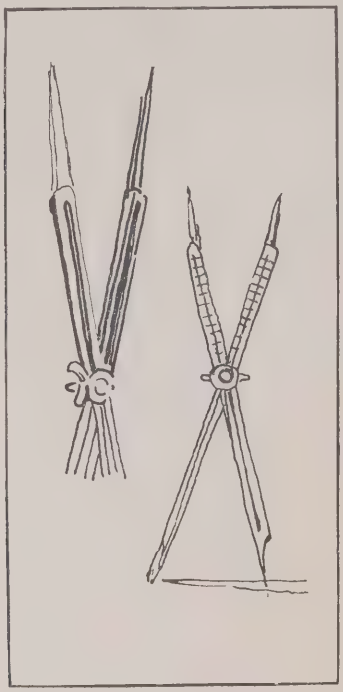


Abb. 68. Proportionszirkel aus Leonardos Manuskript.

Anwendung.

Abgesehen von den zahllosen Verwendungen beim geometrischen, perspektivischen und architektonischen Zeichnen oder beim Freskomalen, wo der *Sesto grande* die Flächen vertikal und horizontal einzuteilen hatte (Cennini, K. 67)[4], oder bei dem Zeichnen der Nimben und Kronen, der Wappen und Goldschmiedvorlagen, oder von dem vielseitigen Gebrauch seitens der Miniaturisten — sei hier noch auf die alte Gepflogenheit der Maler hingewiesen, sich des Zirkels dort zu bedienen, wo heute der geschulte Blick ausreichen soll, auf das Konstruieren des menschlichen Körpers nach Maßeinheiten. «Lerne, mein Junge, daß der Mensch nach dem Naturale neun Köpfe, d. i. neun Maße von der Stirn bis zu der Fußsohle mißt. Mache anfangs das erste Maß, welches Du in drei Abteilungen teilest, die Stirn, die Nase und das Kinn usw.» (Buch vom Berge Athos, § 52). Die Lehre von der Zirkelfigur geht als unverwüstliche Theorie durch alle Schulen, stets einen neuen, dem Zeitgeschmack entsprechenden Canon als einzig richtige Methode empfehlend. Kaum hatte sich je ein Meister diesem Thema mehr ergeben als Dürer[5]. Früh schon und noch um 1688 wird das

Körperkonstruktionen.

[1] Aus Bruck, Dürers Skizzenbuch, Taf. 134.

[2] Cod. atl., Bl. 248 R[a]. — Weitere Abbildungen bei Dürer im Dresdner Skizzenbuch (Bruck, T. 134); im sogenannten venezianischen Skizzenbuch Raffaels (Fischel, Zeichnungen d. Umbrer, Abb. 181). — Dürer befaßte sich auch mit dem Ellipsenzirkel.

[3] F. M. Feldhaus, Leonardo als Techniker und Erfinder, Jena 1913, S. 112 f.

[4] Zu diesem Zwecke bediente man sich großer eiserner Zirkel, die durch Stäbe noch verlängert wurden. Buch vom Berge Athos, § 59.

[5] L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers, Leipzig 1902.

handwerksmäßige Konstruieren auch für das Porträtzeichnen vorgeschrieben, um die Kopf- oder Nasenmaße richtig einzuhalten[1]. Wieder später dachte man anders: Ein Maler, der sich auf seinen Zirkel verläßt, vertraut auf ein Phantom (Ingres)[2].

Zum Zirkel gehörten das Lineal (Richtscheit)[3], das Parallellineal[4] und das Winkellineal oder «Winckelhacken» *(Squadra)*.

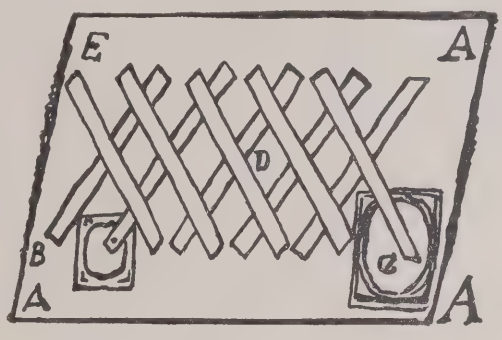


Abb. 69. Storchschnabel (Pantograph).

Anwendung.

SENKBLEI, Senkel, Bleischnur — un filo con uno piombo pendente. Bei dem Gips- und Naturzeichnen, besonders im Aktsaale empfohlen, um die Lotrechte immer vor Augen zu haben und die nach dem Schwerpunkt angeordneten Massen richtig nach beiden Seiten hin zu verteilen, oder, wie sich Leonardo ausdrückt, um zu sehen, wie sich die Dinge schneiden (§ 100; Abb. 169). Die allegorische Figur der Symmetrie hält als Attribut eine Bleischnur in der Hand. An den Akademien und in Lehrbüchern der Malerei spielt es durch alle Jahrhunderte seine Rolle[5]. Beim Perspektivzeichnen verwendete man es zur Anlage von Fluchtlinien, wobei es oben im Augepunkt an einem kleinen Nagel befestigt wurde (Lenker, Perspektiva, fol. III). Ebenso beim Netz- und Glastafelzeichnen von Landschaften und Porträts verwendet (Abb. 207).

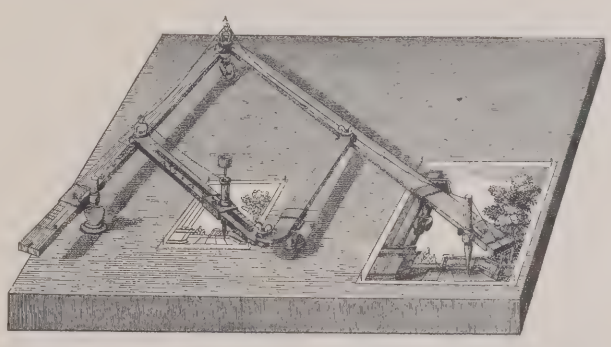


Abb. 70. Französischer Storchschnabel des 18. Jahrh.

PANTOGRAPH, Vergrößerungs- und Verkleinerungsapparat, Storchschnabel, Affe — Compas Mathématique, Singe, Compas de proportion. Im Jahre 1635 veröffentlichte Christ. Scheiner in seiner

Chr. Scheiner.

[1] The Excellency, pag. 11.

[2] H. Delaborde, Ingres, Paris 1870, pag. 123.

[3] Dürer nennt sein kunsttheoretisches Werk: Unterweisung der Messung mit dem zirckel und richtscheyt.

[4] Zwei hölzerne, 2 cm breite Lineale, die durch zwei metallene Bänder beweglich verbunden sind. (Reinhold, S. 318.) — Über Zirkel und Winkelmaß: A. A. Filarete, Traktat über Baukunst, c. 1451—1464, herausgegeben von Wolfg. v. Oettingen, Wien 1890, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. III, S. 602.

[5] J. D. Preißler, Theorie (1744), siehe Titelblatt und verschiedene Akttafeln. — Kügelgen, Jugenderinnerungen, S. 371.

«Pantographia seu Ars delineandi res quaslibet» den Gebrauch dieser Vorrichtung, welche den Zweck hatte, eine bestimmte Zeichnung im vergrößerten oder verkleinerten Maßstabe mechanisch zu übertragen. Der Form nach gleichen sie der Abbildung 69[1]. Eine wesentliche Vereinfachung hinsichtlich der Hebelarme bietet der verbesserte Pantograph des 18. Jahrhunders, der besonders bei Übertragungen von Gemälden auf ein kleineres Format empfohlen wird (Abb. 70)[2]. Sehr beliebt war er bei den Porträt-Miniaturisten, die sich zunächst eine Zeichnung in Naturgröße anfertigten und dann verkleinerten (Abb. 69). Für Profilporträts, Silhouetten war der Pantograph tatsächlich eine Erleichterung, ebenso in der Medailleurtechnik, während er in der großen Kunst kaum Beachtung fand. Schon Reinhold konstatiert, daß er, ohnerachtet man ihn seit einiger Zeit zu verbessern gesucht habe, weder eine richtige noch reine Zeichnung zuwege bringe. Um so mehr Ansehen finde er bei Amateuren. Wenn man ein solches Instrument zu sehen wünsche, brauche man nur ins Nachbarhaus zu treten, da heutzutage fast alle Schönen storchschnabeln oder sich storchschnabeln lassen[3]. Eine allgemeinere Verwendung hatte er vor der Erfindung der Photographie bei der Vergrößerung oder Verkleinerung von Landkarten.

Porträtzeichnen.

Messer.

RADIERBEHELFE. 1. Das Radiermesser, ein Attribut der mittelalterlichen Schreiber und Miniaturisten, das, nach alten Abbildungen zu schließen, mit der linken Hand geführt wurde[4], wanderte auch in die Malerwerkstatt und diente neben dem Federzuschneiden der Verbesserung von Fehlstellen, der Herstellung von Klebekorrekturen und zum Einkratzen von Lichtern. Eine große Rolle spielte es beim Pastellzeichnen, um falsche oder zu dick geratene Töne abzuschaben[5].

Alaun.

2. Alaunpaste, fein pulverisierter und mit zuckerigem Orangensaft verriebener Alaun, der laut mittelalterlicher Anweisung gleichfalls zur Löschung von geschriebenen oder gezeichneten Tintenstrichen verwendet wurde[6].

Brot.

3. Brotkrume, Bimsstein, Os sepiae. Was Brotkrumen *(Midolla*[7] oder *Mollica del pane, Mie de pein*[8], *Crumbs of White-bread)*[9] nicht löschen konnten,

[1] Traité de la Peinture, pag. 39.

[2] Encyclop. Méthod. II, 467, und dazu Tafel 3 samt allem Detail im Recueil de planches.

[3] Reinhold, op. cit., S. 88 und 427.

[4] Gardthausen, S. 190, erwähnt nur die Verwendung zum Schneiden des Schreibrohres und Beschneiden des Papyrus. — Abb. Montfaucon, Pal. Gr. 24.

[5] Günther, op. cit., S. 46.

[6] *Si vis elevare litteras de carta. Accipe aluminis roche* (Alaunkörner) *et tere et impasta cum succo pomi aranzii, et pone ad auram, et dimitte siccari; postea frica super litteras, et levabit eas a carta.* (Jehan le Beque in Merrifield I, 63, 34.)

[7] Baldinucci, Voc. 158 unter Stile: *il segno che si fa con tale strumento con midolla di pane facilmente si cancella, per rifar poi altri segni.*

[8] *Mie de pain* empfiehlt Jombert, op. cit., S. 34, für Kohle und Kreide, weniger für Rötel.

[9] Über die Prozedur erfahren wir in Excellency, 1688, Chap. III, p. 13: *Have always in a readiness by you the Crumbs of fine Manchet or White-bread; the use whereof is, when you have drawn any thing with Black-lead, that disliketh you, you may strew some of these Crumbs upon the defektive part, and with a Linnen cloth rub hard upon that place, and it will fetch out the Black-lead.*

das mußten Bimsstein *(pumice)* und Sepiaschale (Os sepiae, Sepiaknochen) durch eine scharfe Rasur entfernen. Armenino empfiehlt diese beiden ausdrücklich für Rötelzeichnungen[1]. Auch sie waren schon bei den alten Schreibern im Gebrauche[2]. Bimsstein wurde noch im 18. Jahrhundert beim Miniaturzeichnen auf grundierten Papieren (Tonpapier, *papier plâtre*) verwendet, um falsche Linien oder die Lichter herauszuschaben. Zu diesem Behufe mußte man ihm die Form eines kleinen gespitzten Stiftes geben und feine Qualitäten benützen[3].

4. Radiergummi (Federharz, Kautschuk [Caoutchouc], Gomme élastique) kommt für die Technik alter Zeichnungen kaum mehr in Betracht. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich auftauchend, erschweren sowohl seine Unvollkommenheit als auch sein hoher Preis eine allgemeine Benützung. Ein Würfelstück von 12 mm Seitenlänge wurde um 3 Mark verkauft. Noch 1839 wird in dem Manuel de Miniature vor dem Caoutchouc gewarnt, da er die Oberfläche des Papieres zerstöre[4]. Man griff daher zu jener Zeit lieber zum Dolage. Kautschuk.

5. Le dolage[5], Lederfasern (Lederfleisch), die beim Glattschaben der Innenseite des Handschuhleders abfallen. Dieses heute noch in Schulen im Gebrauch stehende Putzmittel findet vor 1800 in Handbüchern Erwähnung. Dolage.

FIXIERMITTEL. Über das Fixieren leicht verwischbarer Zeichnungen haben wir für die frühesten Zeiten keinerlei Kunde. Cennini weiß darüber nichts zu berichten, denn Silberstiftblätter erlitten in dieser Beziehung keinen Schaden, ebenso die kleinen Steinkreidezeichnungen, und Kohle diente nur dem Entwurfe. Erst mit dem Auftreten breiter Studien auf Folioformaten — und alle Hinweise führen hier auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück — trat das Bedürfnis ein, wertvolle Studien zu schützen und hiezu geeignete Mittel ausfindig zu machen. Allgemeines.

Bei dem traditionellen Vorgehen aller Schul- und Werkstattgebräuche können wir nur aus den in späterer Zeit aufgeschriebenen Rezepten Rückschlüsse ziehen. Große prinzipielle Unterschiede dürften sich hier kaum annehmen lassen, mag auch die Materie da oder dort gewechselt haben. Eine nicht allzufrühe Vorschrift, welche ich finden konnte, stellt Hoogstraeten in seiner Inleiding auf: «Aber fürchtet ihr, daß eure Zeichnungen, mit schwarz und weiß oder mit anderen Stiften gemacht, sich verwischen, so füllet eine vierkantige Wanne mit Wasser, gebt darzu zur Hälfte arabischen Gummi und ebenso Gummi Tragant, so viel, bis fette Bläschen (Sternchen) auf dem Wasser treiben. Hier sollt ihr eure Zeichnungen durchziehen, doch so, daß sich der Crayon durch das Eintauchen nicht abspüle» (p. 32). Es ist keine Frage, daß Gummibad.

[1] Armenino, p. 62: *strisciandovi poi o pumice o seppia che sia, vi si puo ritornare su più volte, fin chè quello vien condotto al suo fine senza vedersi macchia.*

[2] Gardthausen, S. 190.

[3] *Sert à enlever les clairs.* Constant-Viguier, op. cit., p. 255.

[4] Encycl. méth. II, 672. — Constant-Viguier, op. cit., p. 255 und p. 178: *Le Caoutchouc flétrit toujours plus ou moins la fleur du papier et le velouté soyeux.*

[5] Ibid.

dieses für 1678 festgestellte Baden in fettartigen und bindenden Lösungen längst in Übung war und wohl aus Italien kam; denn es läßt sich nicht annehmen, daß erst die Sammler späterer Zeit das Fixieren ihrer Schätze besorgten — was gewiß in einzelnen Fällen geschah — wohl aber, daß sorgsame Künstler selbst an die Konservierung guter Studien dachten. Die große Masse der überkommenen Originale beweist diese Vorsicht an ihren haltbaren Konturen. Man denke an die unversehrten Kreidezeichnungen von Bartolommeo, Michelangelo oder an die reinen Rötelstudien von A. del Sarto, Pontormo u. a., um zu konstatieren, daß hier bald nach der Vollendung die Fixage vollzogen worden war.

Das Andampfen.

Ein gewiß althergebrachtes und vorteilhaftes Verfahren, das man bei Kohlezeichnungen auf großen Flächen (Kartons), die nicht in Wannen gebadet werden konnten, anwandte, war das vorausgehende Bestreichen der zu bezeichnenden Papierbogen mit in dünnes Leimwasser getauchtem Schwamme. Nach Trocknung und Fertigstellung der Zeichnung erfolgte die Fixage durch Andampfen. Da der Karton immer vertikal aufgestellt war, so bediente man sich eines Gefäßes, das, wie Abb. 71 zeigt, einen Blechdeckel mit einem schiefen, am Ende verschließbaren Ansatzrohr hatte. Sobald das Wasser kochte, führte man den Apparat sorgfältig auf und nieder, nach links und rechts, bis alle Kohlelinien durch den im Wasserdampf aufquellenden Leim gefestigt erschienen. Auch Rötel-, Kreide- und Bleistiftzeichnungen konnten durch diese einfache Manipulation fixiert werden[1].

Andere Bindemittel.

Leicht fettige und bindende Substanzen galten demnach als Grundbedingung einer sichernden Konservierung. Daher griff man auch zu abgerahmter Milch im verdünnten Zustande oder zur Feigenmilch und bereitete daraus ein Bad oder einen Überguß. Oder man verwendete verdünnten Hausenblasenleim, Reiswasser oder verdünnte Gallerte von Waschstärke (Weizenstärke). Auch Schellack in geringer Menge in Weingeist aufgelöst, damit sich das Papier nicht zu gelb färbe, galt im vergangenen Jahrhundert, so wie heute, als bewährtes Bindemittel. Auch das bereits erwähnte Präparieren der Fettkohle mit Leinöl war nichts anderes als ein Fixieren der Kohleteilchen a priori (siehe S. 107).

Pastellfixage.

Loriot entdeckte 1753 ein Fixagemittel für Pastelle, dessen Rezept er lange geheim hielt, das aber ca. 1780 mit seiner Einwilligung von der Malerakademie in Paris als «des Herrn Loriot entdecktes Geheimnis» herausgegeben wurde. Die Flüssigkeit bestand aus 1 Schoppen Wasser, in welchem 2 Quentchen Fischleim aufgelöst und verkocht wurden. Nach dem Abseihen wurden der noch warmen Mischung 2 Schoppen Weingeist zugesetzt; eine kurzhaarige Bürste und ein gebogenes Hölzchen dienten als Zerstäuber[2]. Drei- bis fünfmaliges Besprengen war notwendig, um den Pastellstaub zu binden;

---

[1] Nach Mitteilungen alter Kirchenmaler. — W. Ziegler führt dieses Verfahren gleichfalls bei Kohlezeichnungen auf dem Reißbrette an und empfiehlt eine Schüssel mit dampfendem Wasser oder einen Inhalationsapparat. (Die manuellen graphischen Techniken, Halle 1912, I, 24.)

[2] Le Pileur d'Apligny, Anweisung, S. 56.

trotzdem gibt der unbekannte Übersetzer zu, verliere «die Malerey ihren Sammet, wenn man sie mit dem Finger reibt».

Reinhold übernahm dieses Rezept, etwas erweitert, in seine Zeichen- und Mahlerschule (S. 95). «Dasselbe besteht darin, daß man gepulverten Alaun in zwey Gläser gemeines, helles Wasser auflöst, und für 14 oder 15 Pfennige Fischleim dazu thut, der klein und dünn geschnitten seyn muß. Wenn diese Mischung gekocht und durch eine Leinwand geseigt worden, so gießt man sie in eine gläserne Flasche, worinn sich ein Schöppen guten weissen Weinbrantewein befindet, nebst einem guten Glas Weingeist.» Bei der Fixierung selbst wurde die Flüssigkeit in eine weite, flache Schale, so groß wie das Gemälde, gegossen, letzteres mit der Oberfläche benetzt und rasch wieder herausgezogen.

Tee- oder Kaffeeabsud, welche der Zeichnung eine angenehm gelbliche oder bräunliche Tönung verleihen, oder die heute in Verwendung stehenden und im Handel erscheinenden Fixationsmittel (wie das Fabrikat Soehnée frères oder Zapon mit Amylacetat als Verdünnungsflüssigkeit, 1:2, besonders für Pastelle empfohlen), welche mittels des bequemen Zerstäubers (Fixateurs) aufgetragen werden, kommen für die Entwicklung der alten Techniken nicht mehr in Betracht[1]. Moderne Mittel.

Abb. 71. Fixiertopf.

Kupferstecher, welche im Besitze einer Presse waren, machten sich von ihren Zeichnungen einen Umdruck. Dadurch, daß einerseits das überflüssige Pulver der Kreide- oder Rötelzeichnungen abgeklatscht wurde, anderseits das übrigbleibende durch den starken Druck im feuchten Zustande sich fester mit der Papierfaser verband, entstand gleichfalls eine Art Fixierung[2]. Abklatschen.

Daß Tuschzeichnungen von den Alten waschecht gemacht wurden, ist nicht wahrscheinlich. Derzeit wird der angeriebenen Tusche ein Minimum von 2—3%iger Lösung von doppeltchromsaurem Kali zugesetzt und die Zeichnung einige Stunden dem Lichte überlassen. (Linke, Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel, 2. Aufl., S. 76.) Tuschfixage.

Mappe, Zeichenmappe (Cartella) und Reißbrett. Die erstere hatte den doppelten Zweck, fertige Blätter und das Vorratspapier aufzunehmen und gleichzeitig beim Zeichnen als Unterlage zu dienen. Sie existiert bereits zu Cenninis Zeiten, aus Holz oder Karton hergestellt[3]. Baldinucci beschreibt sie gleichfalls unter Cartella: «*E Cartella si dice a due cartoni grossi, coperti di cartapecora, uniti insieme in formo di libro, dentro i quali i principanti del Arte del Disegno tengono i lori fogli e disegni, servendosene in cambio di tavolozza per sostegno delle braccia o della carta nel disegnare*» (Voc. 29).

[1] Ziegler, op. cit. I, 24.

[2] *Alors le dessin est fixé, l'on ne craint plus qu'il s'efface par le frottement* (Watelet, Dictionnaire I, 473: Contre-Epreuve).

[3] *Abbi a modo d'una tasca fatta di fogli incollati, o pur di legname, leggiera* (K. 29).

Malerporträts aus den verschiedenen Jahrhunderten geben uns mannigfache Formen und Beispiele (Abb. 66). Sie ersetzen in praktischer Form die alten Zeichenbrettchen (tavoletta), die schon nach 1400 auf alten italienischen und niederländischen Abbildungen als feste Zeichenunterlage erkennbar sind (Abb. 34). Später spielten sie, allerdings in größerem Maßstabe, eine hervorragende Rolle in den Zeichenschulen. Das heute übliche «Reißbrett» ist schon 1571 Lenker bekannt, der es neben anderen notwendigen Instrumenten und Behelfen, wie Richtscheit (Lineal), Reißschiene etc., auf Tafel I seiner Perspectiva darstellt[1].

Abb. 71a.

Inhalt.

Muster- und Skizzenbücher. Libro, Libretto, Tacuino, Vacchettina — Carnet de voyage — Boeck oder Boeckiens, Teyckenboecken. Das Zeichenbuch, Skizzenbuch, Studienbuch oder Musterbuch, bei Dürer kurz Büchlein genannt[2], bildete frühzeitig, wie heute noch, den kostbarsten Besitz des Gehilfen und Meisters. Es waren erinnerungsreiche Tagebücher mit zeichnerischen Notizen nach Natur und Kunst, nach Architektur und Skulptur der Antike und Gegenwart, Memoranda von Bildern, mit Porträts aus dem Freundeskreise und Figuren von der Straße, mit absonderlich-historischen Kostümen, Draperien und Waffen, mit Berechnungen und Rezepten aller Art. Wer zählt sie auf, die kunterbunten Dinge, die dem Künstler Motive in Stunden des Schaffens und Genuß im Neuerleben vergangener Eindrücke bereithalten sollten.

Neben gesuchten und zufälligen Sammelfrüchten der Jugendzeit bargen sie eigene Erfindungen der reiferen Jahre. Ein moderner Maler sagte, manchen Künstlers beste Triebkraft liege in seinen Skizzenbüchern; hier finde er, was er nur sich selber sagen wollte und niemand anderem. Einen wesentlich verschiedenen, aber nicht geringeren Gewinn gewähren die Skizzenbücher dem Forscher. Der Einblick in die Werkstatt eines Meisters hat einen seltenen Reiz und eröffnet Gesichtspunkte aller Art.

Allgemeine Verwendung.

Ihre Anzahl mag eine ungeheure gewesen sein, denn jeder Künstler tat hierin das Seine. In dem von Fra Paolino geordneten und von Lorenzo di Credi taxierten Nachlaß des Fra Bartolommeo finden sich gleich 12 *libri disegni* verzeichnet[3]. Aus Guercinos Inventar werden von Malvasia 10 Stück, *parte à penna, parte di lapis rosso e nero, con diversi paesini* erwähnt[4], in jenem Rembrandts vom Jahre 1656 finden sich 23 eigene Boeckiens in 4^0 voll Teeckeninge oder Schetsen. Dabei hatte der letztere solche für Figuren, für Akte, für Statuen, Landschaften und Tiere[5].

[1] Lenker, Perspectiva, fol. II: Die Tafel oder Schreibbültlin sei von lindem holtz.

[2] Lange und Fuhse, S. 141: Und die alt Frau mit dem Stefft in mein Büchlein. — Sandrart, T. A. I, Anhang, S. 5.

[3] Knapp, Bartolommeo, S. 275.

[4] Malvasia IV, 385.

[5] Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Haag 1906, S. 200, § 7.

Auch das Skizzenbuch hat seine Entwicklung. J. v. Schlosser hebt hervor, daß Skizzenbücher im modernen Sinne, soweit unsere Kenntnis reicht, nicht über das 14. Jahrhundert zurückreichen[1]. Was uns aus frühesten Zeiten begegnet, hatte anderen Zweck und Charakter. Es waren eher Musterbücher, gezeichnete Traditionen von zusammengesuchten typischen Formen und Maßen für Kunst und Kunsthandwerk mit der unverkennbaren Absicht, sich und andere für lange Zeit damit zu versorgen. Ich denke hier in erster Linie an die gotischen Baumeister, bei denen ein pergamentenes Sammeln schon während der Gesellenzeit Pflege finden mußte[2]. In Villard de Honnecourts Reisebuch (Paris) haben wir ein hochinteressantes Beispiel (Abb. 72)[3]. Es ist angefüllt mit Eintragungen von ortsverschiedenen Architekturen, Gemäldefragmenten, Statuen, Proportionsfiguren nach Mensch und Tier (Abb. 80, 81) und mit Gewandfalten. Mit Stolz legt er selbst das Bekenntnis ab: «*J'ai été en beaucoup de pays, comme vous pouvez le reconnaître par ce livre.*» Jedes Architektur-Musterbuch wurde zum Lehrbuch, wanderte mit seinen Besitzern, Kunstdogmen und Kunstelementen und verpflanzte Stil und Formen von einer Provinz in die andere.

Musterbücher

für Architekten.

Abb. 72. Skizzenbuchblatt aus Villard de Honnecourt.

[1] J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter (Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. 23, S. 322).

[2] Fabriczy, Über die Theorie der Musterbücher. — Ad. Goldschmied, Die Freiberger Goldene Pforte. Jahrb. d. pr. Ks. XXIV, 28.

[3] Villard de Honnecourt (Wilars né a Honecort), Architecte du XIII^e Siècle (ca. 1241—50): Album, Manuscrit publié en Fac-simile, suivi d'un glossaire par J. B. A. Lassus, ouvrage mis au jour par Alfred Darcel, Paris 1858. Patois picard (aus der Gegend von Cambrai und Vaucelles). Aus der Abtei von St. German-des-Prés, heute Paris, Nationalbibliothek. Pergament, 33 Blatt, 23—24 cm hoch, 15·5 cm breit; Abb. 72 aus Taf. 35.

Muster-bücher für Miniatoren.

In ähnlicher Weise mag es bei den Miniatoren gewesen sein, für die sich jahraus, jahrein der gleiche Bedarf an frommen Darstellungen, bestimmten Heiligen, Attributen, Tieren und Ornamenten geltend machte. Ebenso waren die byzantinisch-gotischen Maler mit ihren erstarrten Typen genötigt, für die Zeit selbständigen, aber isolierten Schaffens sich einen Formenvorrat anzulegen und bereitzuhalten. Belege hiezu bieten die wenigen, größtenteils von J. v. Schlosser besprochenen Exemplare. So die Wiener Täfelchen, die inhaltlich aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts stammen, äußerlich aber noch rein mittelalterliches Gepräge an sich tragen und auf holzgerahmten, mit grüner Erde grundierten

Wiener Exemplar.

Abb. 73. Wiener Modellbüchlein nach 1400. Kunsthistorisches Museum.

Pergamenten in feiner Feder- und Pinselzeichnung eine Musterkarte zusammengetragener Profan- und Heiligenköpfe enthalten (Abb. 71a, 73)[1]. Die Kopfwendungen allein schon lassen die Entlehnungen aus biblischen Darstellungen erkennen und der Umstand, daß hier nicht Silberstift, sondern einer dauerhaften Ausführung halber Feder und Pinsel verwendet wurden, beweist, welche Bedeutung der Miniaturist dem Inhalt zumaß. (Siehe: Täfelchen S. 167.)

Jacques Daliwe.

Eine ähnliche Bestimmung hatte das in der Berliner königl. Bibliothek aufbewahrte Musterbuch mit 22 Darstellungen von Jacques Daliwe (Cod. pict. 74)[2]. Die Zeichnungen in Silberstift auf doppelseitig grundierten Buchsbaum-

[1] J. v. Schlosser, Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. 23, S. 315. Ausschnitt aus Tafel 25. Größe des Büchleins 9·5×9 cm.

[2] Herausgegeben in Lithographien in Originalgröße von Fr. Wilken unter dem Titel: Entwürfe und Studien eines niederl. Meisters a. d. XV. Jahrhundert, Berlin 1830. 8×12 cm.

täfelchen behandeln in feinster Ausführung nicht nur Charakterköpfe und Typen, sondern ganze Begebenheiten nach biblischen Stoffen, die gleichwohl anderen Bildern oder Miniaturen zu entstammen scheinen. Um diese Zeit gab es auch pergamentene Büchlein in Taschenformat für Silberstift. Italienische Sammlungen bewahren derartige Libretti, mehr oder weniger aufgelöst; so Rom 30 Blatt

Abb. 74. Aus dem römischen Silberstiftbüchlein, nach 1400.

mit gelblicher Grundierung, Silberstifttechnik und leichter Lavierung (Abb. 74)[1]. Ein anderes in Bergamo, ein drittes in Venedig. In der ehemaligen Fairfax

[1] Das römische besprochen von G. Bariola in Gallerie nazionali ital. V, 360; jenes der Bibliothek in Bergamo, dem Giovannino de Grassi zugeschrieben, von P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia 1912, p. 298. — Die wenigen Blätter der Akademie in Venedig publ. von G. Fogolari in Collezione di disegni Nr. 4, 1913, Taf. 1—5. — Das hier abgebildete Blatt entstammt dem römischen «Quaderno di disegni del Principio del XV. di un Maestro dell' Italia Settentrionale», 13·2×9·7 cm. Bei Bariola Fig. 10 (21 r).

Murray-Sammlung befanden sich zwei doppelseitig bezeichnete Pergamentblättchen eines oberitalienischen Meisters mit je zwei Tierstudien in Feder und Pinsel[1].

Büchlein für Maler.

Erst bei Leonardo begegnet uns das klare Zeugnis, daß diese Büchlein, gewiß aber schon lange vor ihm, eine weit aktuellere Bestimmung erhalten hatten, die Aufnahme von Skizzen und Studien für höhere Kunstzwecke. «Habe gern ein kleines Büchlein bei dir mit Blättern, die mit Knochenmehl präpariert sind *(un piccollo libretto di carte inossate)* und notiere dir derlei Bewegungen mit dem Silberstift . . . Und wenn es voll ist, so lege es bei Seite und hebe es wohl auf für das, was du vorhast, und nimm ein anderes und fahre darin ebenso weiter fort» (§ 179). Nach dem Discorso des Novellendichters Giambattista Giraldi (Venedig 1554, S. 194) habe Leonardo selbst ein derartiges Libretto stets an seinem Gürtel mit sich herumgetragen. Möchte man auch in seinem Nachlasse derlei Reste mit Erfolg suchen wollen, so haben die vollständige Zerstückelung seines Skizzenmateriales und die noch unzureichende Publikation desselben bis heute leider nur wenig Spuren von Zusammengehörigkeit ergeben. Ebenso sind zahlreiche doppelseitig in Gelb, Grau, Blau grundierte und mit Metallstiften bezeichnete Blätter (Uffizien, Wien, Berlin, London, Paris, Stockholm), die der Schule Ghirlandaios und Filippinos zugeschrieben werden, noch keiner Untersuchung gewürdigt worden (Abb. 190, Ausschnitt). Sie enthalten das begeisterte Suchen und Erfassen der menschlichen Figur in jeder Stellung und Bewegung, nackt und bekleidet.

Für Silberstift.

Das Format wuchs mit dem Bedarf und erreichte selbst Foliogröße (Jacopo Bellini, Paris und London). Dieser Art von Zeichenbüchern mag wohl die von Malvasia gebrauchte Bezeichnung *Vacchettine di carta pecora* zukommen[2]. Wiewohl Leonardo nur vom Skizzieren *(notare)* spricht, so erhalten die Libretti und Libri auch weiterhin noch Eintragungen im Sinne von Kopien nach jeglichem Kunstwerke. Neben der lebendigen Gegenwart steht die Antike in gleichem Interesse. Jacopo Bellinis Zeichnungen gewähren dem Beschauer einen reichen Überblick über die Bedürfnisse eines Künstlers aus der zweiten Hälfte des Quattrocento (Abb. 227, 295).

Der Norden.

Im Norden findet sich derselbe technische und inhaltliche Verlauf. Einzelne doppelseitig, elfenbeinfarbig grundierte und mit Silberstift bezeichnete Blättchen aus der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts sind nicht außergewöhnlich selten. So verzeichnet der Auktionskatalog der Sammlung Klinkosch mehrere zusammengehörige Reste irrtümlich als Holbein d. J.[3]. Hieher gehört auch jenes nur fragmentarisch erhaltene Büchlein des alten Holbein[4] oder

---

[1] Fairfax Murray, Taf. 82—85.

[2] Er berichtet von Amico Aspertini: *le più belle cose ne' suoi viaggi per tutta l'Italia disegnando in certe vacchettine di carta pecora* (I, 141 f.). Vacchettina oder Vacchetta bedeutet eigentlich das kaufmännische oder klösterliche Einschreibbuch.

[3] Auktions-Kat. Klinkosch, Wien 1889, Nr. 468—473; 4 davon abgebildet. Vgl. auch A. P. 1407. In späteren Auktionen erscheinen sie als Gerard David. Heute in Berlin und in Frankfurt.

[4] Im Amerbach-Inventar ist noch von «zwei büchlin mehrteil mit stefzen» die Rede (Woltmann, Holbein u. s. Z. I, 64, II, 45).

jenes von Albrecht Dürer aus seiner niederländischen Reise[1] oder jenes des Hans Bol von ca. 1580, von dem sich noch zwei Blatt in London befinden[2]. Selbst Rembrandt besaß eines, zu dessen Bestand nur mehr vier Blätter mit einer elfenbeinfarbigen oder hellgrauen Grundierung gerechnet werden können[3]. Außer dem Hans Baldung-Skizzenbuch ist noch ein zweites von Hans Kranach, dem dritten Sohne des Lukas d. Ä. (im Kestner-Museum in Hannover) in Gänze und mit dem beigefügten Stift auf uns gekommen[4] (Abb. 29 d.).

Bücher für Feder.

Eine gründlichere Umgestaltung erfuhren jene zunächst für die Feder bestimmten und aus grundierten Papieren hergestellten Studienbücher. Sorgfalt und Behandlung schienen hier weniger geboten, wenngleich man die Flächen noch zart anfärbte und die Figuren gefällig in die Mitte setzte, um einer säuberlichen Tradition zu genügen. So rötelten die Florentiner des 15. und 16. Jahrhunderts die Blätter beiderseitig leicht an, um die klaren Federumrisse auch plastisch behandeln zu können. Die Uffizien bewahren eine große Anzahl so gekennzeichneter Reste aus aufgelösten Büchern[5]. Dieser Brauch findet sich noch bei in Italien studierenden Künstlern, wie z. B. bei Elsheimer[6]. Aber auch Deutschland kannte ihn bereits im 15. Jahrhundert. Aus der Jugendzeit Dürers stammt ein geröteltes Blatt (L. 431) mit einer Landschaft zum Marienleben. Andere mit lichtem Ocker beiderseits dünn bestrichene Fragmente finden sich ungemein zahlreich bei Palma d. J. und dessen Nachahmern (siehe S. 47).

Daneben begegnen uns schon vor 1500 völlig unpräparierte Libretti für Feder, die nach und nach die gangbarste Form bildeten. Dürer scheint schon bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig derartige für seine Kostümstudien benützt zu haben. So viele auch mit Feder, Pinsel und Kreide gefüllt wurden, so sehr mied man den Rötel ob seiner leichten Verwischbarkeit[7].

Größe und Ausstattung.

Auch hier geht die Größe von dem Taschenformat aus (Abb. 150), um sich allmählich zum Quart, Klein- und Großfolio auszuwachsen. Je nach dem Zweck, ob für Atelier- oder Reisestudien, ob für Maler, Bildhauer oder Architekten, je nach persönlichem Geschmacke, Vermögensverhältnissen richtet sich ihre Ausstattung. Das Selbstbildnis von Herman tom Ring von 1544 in Münster, Westfalen, weist ein schöngebundenes, mit Eckbeschlägen und Schließe versehenes Exemplar auf[8]. In holländischen Künstlerporträts des 17. Jahrhunderts

---

[1] A. Dürers niederländische Reise, herausgegeben von J. Veth und S. Müller, Berlin 1918, 2 Bde.

[2] Campbell Dodgson, Eine Zeichnung Hans Bols, in: Mitteil. a. d. sächs. Kunstsammlungen 1912, III, mit Tafel.

[3] Hofstede, Handz. Rembrandts, Nr. 99, 169, 1023, 1043; wohl die Reste jenes im Inventar unter Nr. 256 bezeichneten: *Een perament.*

[4] Schuchard, L. Kranach III, 89. — Linden, Luc. Kranach, 1883, S. 293 ff.

[5] Z. B. Florenz Uff. 329—331, Maniera di Castagno oder jene des Antonio San Gallo.

[6] Beispiele in Frankfurt a. M.

[7] Eine dieser Seltenheiten in den Uffizien, ehemals Sarto, heute Cornelis Poelenburgh (C. de Fabriczy, Arch. stor. d. Arte 1893, p. 115); zwei Bl. davon publiziert in I Disegni, Ser. I, Fasc. 4, Nr. 7 und 8.

[8] Photographie aus der Ausstellung Münster 1879, Nr. 1487. Abbildung bei Woltmann und Woermann, Gesch. d. Mal. II, Abb. 309.

sehen wir häufig Maler mit Großfoliobüchern dargestellt, die auf den Tischrand oder das Knie aufgelegt wurden (Abb. 75)[1].

Unterrichtsbücher.

Noch zur Zeit der Federskizzenbücher gab es jene Lehr- oder Musterbücher, die sich Gehilfen mit großem Fleiß anlegten und worin sie die Fundamentalkenntnisse aus Geometrie, Perspektive, Proportion und Anatomie ansammelten. Ausführlich waren jene der Architekten, die hier ihren geistigen Lebensbedarf deponierten[2]. Während der Lehr- und Wanderzeit kopierte sie einer vom andern und bereicherte sie mit seinen eigenen Erfahrungen. Viele Meister legten sich Studienbücher auch zu Unterrichtszwecken an. So hatte Bart. Passerotti eines für die Anatomie der Knochen und Muskeln zusammengestellt (Malvasia II, 245). Bibliotheken und Museen enthalten noch manche vereinzelte Exemplare dieser Art, die selbst beim flüchtigen Durchblättern das größte Interesse bieten.

Abb. 75. Rembrandt, Der Zeichner.

Schicksal.

Als wertvoller Besitz wanderten sie in Malerfamilien von Geschlecht zu Geschlecht oder wurden einem Lieblingsschüler testamentarisch vermacht[3]. Mitunter benützten die neuen Besitzer aus Sparsamkeit die leeren Seiten, um Eigenes einzutragen, so daß sich oft verschiedene Handschriften zum großen Kopfzerbrechen des Forschers in einem Bande vereinigt vorfinden (das sogenannte Raffael-Skizzenbuch in Venedig). Heiter charakterisiert Rosenberg das Schicksal des Hans Baldung-Skizzenbuches: «Der interessante Silberstift (der heute noch dem Büchlein erhalten geblieben) hat nur Unheil angerichtet, denn er hat in den müßigen Händen, die ihn berührten, so lange gebrannt, bis schüchterne Zeichenversuche, Nachahmungen Baldungscher Manier und Schrift, fromme Sprüche und albernes Gekritzel, Jahreszahlen und Eigennamen auf leere oder nicht ganz vollgezeichnete Blätter gesetzt waren[4].»

---

[1] Radierung B. 130; ebenso Rembrandt, Selbstbildnis m. d. Zeichenbuch (Dresden). — Ferner G. Dou, Der Maler, Galerie Brüssel Nr. 183.

[2] Z. B. der Codex Escurialensis oder das Budapester Architekturbuch (Stadtbibliothek). Siehe die Abb. 83 und 84.

[3] Jacopo Bellinis Testament vom 25. November 1471: *dimitto Gentili meo . . . omnes libros de dessignis* (Ricci, Jac. Bellini, p. 42). — Leonardo vermachte seine Zeichenbücher Francesco Melzi.

[4] Rosenberg, Hans Baldung Grüns Skizzenbuch in Karlsruhe. Frankfurt a. M. 1889.

Aufteilung und Neuordnung.

Intakt gebliebene Skizzenbücher sind Seltenheiten. Berechnende Händler lösten die meisten derselben in einzelne Blätter auf, um mehrfachen Gewinn herauszuschlagen. Thausing konnte im Jahre 1875 das bereits zerteilte sogenannte Skizzenbuch des J. Callot für die Albertina noch in Gänze erwerben und es so vor dem Zerstreuen in alle Welt bewahren[1]. Ebenso gelang es mir, aus verschiedenem Besitz 43 Blatt eines L. Bramer-Heftes zu vereinigen. Selbst Liebhaber befaßten sich mit solchen Aufteilungen, indem sie die daraus gewonnenen Skizzen gegenständlich ordneten und ihren Klebebänden einreihten. Dabei wurde manches für minderwertig gehalten und verworfen und bezeichnete Rückseiten verklebt. Auch dann, wenn die Blätter beisammenblieben und nur eine bessere Aufstellung durch Einlassen in einzelne größere Folien erfahren sollten, geschahen Fehler und Irrtümer aller Art. Willkür, ästhetische Gesichtspunkte oder das Streben, Gleichartiges zusammenzulegen, leiteten die ordnende Hand. Ein solches Beispiel bildet das Hans Baldung-Skizzenbuch in Karlsruhe, welches von Sebolt Bühler schon 1582 neu aufgestellt wurde[2], oder jenes Albrecht Dürers in Dresden[3]. Eine ähnliche willkürliche Anordnung, da die Blätter ursprünglich nicht paginiert waren, konstatierte H. Egger für die Skizzenbücher des Marten Heemskerck in Berlin[4]. Ein wahres Muster von Gedankenlosigkeit gewährt das Philipp Uffenbach zu unrecht zugeschriebene Reiseskizzenbuch der Albertina, welches, aufgeteilt und wieder teilweise vereinigt, selbst die beigefügten Jahreszahlen ignorierte.

Bei solchen Aufteilungen oder Neuaufstellungen vollzog man häufig eine durchgehende Signierung jedes einzelnen Blattes. So lassen sich bei Van Goyen, von dem eine stattliche Anzahl gleichgroßer Oktavblätter in Querformat als Skizzenbücherreste in Sammlungen und im Handel vorkommen, einheitlich durchgeführte Signierungen beobachten, die nur von Händlern herrühren.

Schwierigkeit des Studiums.

Das Schürfen in solchen Künstlerbüchern bietet dem Historiker die denkbar interessantesten Aufgaben, freilich auch unglaubliche und irreführende Schwierigkeiten. Einmal gingen die Künstler bei ihren Eintragungen nie chronologisch vor; sie zeichneten dort, wo sie gerade öffneten. Sie benützten ein Reiseskizzenbuch auch nach Jahren für irgend einen Ateliergedanken, sie fügten zu Fremdem Eigenes und nach dem Besitzwechsel wiederholte sich das Gleiche, bis die letzte Seite ausgefüllt war. Die Beantwortung der Fragen, was von dem ersten Besitzer selbst, was nach anderen, was von anderen, kann sich sehr hartnäckig gestalten. Gerade diesen Eintragungen aus allen möglichen Quellen und deren sorglos gelegentlicher Verwendung in eigenen Werken sollte bei Feststellung

---

[1] Thausing, Le livre d'Esquisses de Jacques Callot, Vienne 1880. Von O. Levertin-Stockholm mit Recht dem Stefano della Bella zugeschrieben (Zeitschr. f. b. K., N. F. 1904, 15, S. 177). — Das Kupferstichkabinett in Berlin bewahrt das aufgelöste, aus 29 Zeichnungen bestehende Skizzenbuch des Agostino Busti.

[2] Rosenberg, op. cit., S. 3.

[3] Skizzenbuch von A. Dürer, hsg. v. Robert Bruck, Straßburg 1905.

[4] Die röm. Skizzenbücher von Marten Heemskerck, hsg. v. Ch. Hülsen u. H. Egger, Bd. I, Text p. V. — Jaro Springer, Ein zweites Skizzenbuch von M. Heemskerck, Jahrb. d. pr. Ks. XII, S. 117.

von Schul- oder Meistereinflüssen Rechnung getragen werden. Besonders sind es die so häufig vorkommenden kostümlichen Entlehnungen oder Bewegungsmotive, aus welchen man oft bestimmte Schlüsse ziehen will, ohne daß dabei des Umstandes gedacht wird, daß sie nur den Zufälligkeiten einer Wanderschaft ihre Entstehung verdanken. Die Hauptschwierigkeit bleibt natürlich immer die Frage nach dem Autor. Beispiele wie jenes des Mantegna-Skizzenbuches (Earl of Rosebery, heute British Museum)[1] oder das viel umstrittene des «Raffael» in Venedig[2] oder des «Callot»[3] in der Albertina demonstrieren nur zu deutlich die Gefahr von Täuschung und Irrtum.

Verdanken wir das Wiederzusammenfinden zerstreuter, sonst intakter Skizzenbuchblätter oft nur dem bloßen Zufall, so wird die Zusammenstellung der aufgelösten oder gar in kleine Teile (Figuren, Köpfe, Landschaften) zerschnittenen und weithin zerstreuten Reste zu einer Art Geduldspiel. Im allgemeinen lassen sich einige Beobachtungen und Merkmale angeben, welche Einzelzeichnungen zu Skizzenbuchblättern stempeln und in weiterer Verfolgung auch die Zusammengehörigkeit mehrerer erweisen helfen.

Kennzeichen.

Das bunte Durcheinander von gegenständlich verschiedenen Dingen auf ein und derselben Seite, die nur zu häufig den Charakter von Kopien an sich tragen (wenig Vorzeichnung), gewisse hinzugesetzte flüchtige Bemerkungen über Ort und Zeit, wo man studierte, über Künstler, nach denen man kopierte, eingestreute Porträtköpfe neben landschaftlichen Motiven oder Draperien, das Ausnützen von Vorder- und Rückseite lassen immer auf ein Skizzenbuch schließen. Untrügliche Kennzeichen bilden beiderseitige Grundierungen, abgegriffene Ecken (unten rechts), Spuren von einem einfachen oder gefärbten Buchschnitt (an drei Seiten) und einer Bundseite. Alte Paginierungsnummern ergänzen die Vermutung. Die Zusammengehörigkeit loser Blätter wird durch die Faktur der Zeichnung, aber auch durch gleiche Qualität der Papiere, Wasserzeichen, Grundierungsfarbe, gleiche Handschrift, Numerierung gestützt. Weil in der Regel nicht fixiert, drückten sich Rötel- und Kreidezeichnungen auf der gegenüberliegenden Seite ab und manifestierten auf diese Weise ihre ehemalige Anordnung[4]. Möchten heute die Handzeichnungen auch von diesen Gesichtspunkten aus studiert werden, würde man erstaunen, wie viele alten Studienbüchern entstammen.

Publikationen und Zusammenstellungen.

Der bereits glücklich gemachte Anfang, einigermaßen gut erhaltene Skizzenbücher in ihrem vollen Umfange zu veröffentlichen, wie z. B. die Ausgabe des Codex Escurialensis, Dürers, des Marten van Heemskerck u. a. m. wird auch dazu führen, der schwierigeren Aufgabe näher zu treten, derzeit noch Zerstreutes und Unbeachtetes zu sammeln und zu ordnen. Freilich erschweren

---

[1] Gestochen von Francesco Novelli. Vgl. P. Kristeller, Mantegna, p. 480: «nicht von Mantegna, sondern von einem ferraresischen Künstler».

[2] Die Literatur über dasselbe ist seit Morellis erster Aufteilung sehr gewachsen; Alexander Amersdorffer, A. Weixlgärtner, Steinmann. Übersichtliche Zusammenfassung in der Besprechung von G. Gronau (Rep. f. Kw. 25, S. 130). In letzter Zeit: Oskar Fischel, Zeichnungen der Umbrer, S. 157.

[3] Thausing und O. Levertin, op. cit.

[4] Die röm. Skizzenbücher von Marten Heemskerck, Egger, Text zu Bd. I, p. VI.

die in vielen Sammlungen noch verklebten und daher unzugänglichen Rückseiten die Forschung sehr. Die noch in größeren Partien vereinigten, aber vielfach auch in losen Blättern vorhandenen Skizzenbuchreste Pisanellos sind heute schon in drei Mappen vorläufig zusammengestellt erschienen[1]. Fischel trug mit großem Fleiße die zerstreuten Reste eines Raffaelschen Skizzenbuches für Silberstift zusammen[2]. Thiis versuchte es für Leonardos Florentiner Zeit (1478—1481)[3], Veth und Müller für Dürers niederländische Reise[4]. Zu einem Marco Zoppo-Blatt (Br. Mus.) fand sich ein zweites in Braunschweig[5]. Der Gesamtgewinn derartig interessanter Zusammenstellungen müßte hinsichtlich des lebendigen Einblickes in das Leben und die Werkstatt eines Künstlers ein außerordentlich großer sein und zur Konstatierung oder Ergänzung verloren gegangener Kunstwerke wertvolle Beiträge liefern.

---

[1] Les Dessins de Pisanello e de son école. Conservés au Musée du Louvre. Société de Reproduction des Dessins de Maître. Paris 1911—13.

[2] Handz. Raffaels I, Taf. 16, 18, 19, 21, 22, 41, 50, 51.

[3] Thiis, Jens, Leonardo da Vinci, London 1913, Anhang, S. 247.

[4] Veth und Müller, Niederländische Reise, 1918.

[5] Vas. Soc. II, Taf. 15, 16.

* * *

ZWEITER TEIL.

DER WERDEGANG DES KÜNSTLERS UND DER KUNSTWERKE.

Des Künstlers Laufbahn.

ALLGEMEINES. Die allmähliche künstlerische Erziehung, wie sie sich in Werkstätten, Meisterschulen und Akademien von Jahrhundert zu Jahrhundert entwickelte, zunächst unter dem Zwange handwerksmäßiger Gildeneinrichtungen, dann aber unter dem frischen Hauch errungener Freiheiten, neuer Probleme, Kunstrichtungen und technischer Mittel, soll nur im Fluge und ohne theoretisch-pädagogische Erörterung markiert werden. Es müssen an der Hand von lokalen und nationalen Beispielen Hinweise genügen, wie der Malerjunge seine Lehrzeit begann, von Stufe zu Stufe schritt und der Gehilfe sich auf dem Wege der Selbsterziehung zum Meistertum vorbereitete.

Äußere Bedingungen.

Ein wundersames Zusammenarbeiten von inneren und äußeren Kräften läßt im Schicksale des Einzelnen wie ganzer Nationen zwar ein stetes Aufstreben erkennen, aber nicht immer reichten Talent und Temperament allein aus, an die lichten Höhen heranzukommen. Wie viele verkümmerten in der Dürre ihrer Umgebung, denn die Kunst wollte allezeit zur Menschheit reden und nicht in der Werkstatt verderben. Nur wo große nationale Aufgaben, prachtliebende Fürsten und ein nacheiferndes Bürgertum dem künstlerischen Tatentrieb Zweck und Richtung gaben, dort erstanden Werke von dauerndem Wert, vorbildliche Meister und Schulen, neue Anschauungen und technische Ausdrucksmittel, die abermals den Ausgangspunkt für ein weiteres Ausgreifen nach ferne gelegenen Zielen ermöglichten.

Geistige Fortschritte.

Und wie erst die Sonne der Gunst die Talente zum Reifen, alles Mühen und Schaffen nach außen zum Gedeihen brachte, so mußten zum geruhsam traditionellen Wirken in der Werkstatt die befreite Phantasie und das Wissen treten. Ruckweise erschienen neben den ererbten Regeln die geklärten Erkenntnisse der Form, deren freie Gestaltung vom Standpunkte neuer Errungenschaften. Die Entdeckung der Perspektive sowie die Einführung der Anatomie wurden zu Ereignissen, die alles Überlieferte erschütterten und umformten. Ihre segensreichen Wirkungen drangen in alle Zweige der Kunst und erfüllten die toten Gebilde mit Leben. Der Verkehr der Künstler mit den Dichtern alter und ihrer Zeit erweckte neben der allein geltenden religiösen Kunst die Profankunst, die wieder zu neuen Gesetzen und Ausdrucksweisen führte. Die Eroberung der freien Natur in Wald und Feld — und selbst auch für die Altartafel — verfeinerte die koloristischen Empfindungen und lieferte neue Farbenwerte. Das fröhliche Wandern von Gesell und Meister durch Städte und Lande vermittelte das Fremde, Wunderbare, nährte die Phantasie und füllte die Reisebücher mit Formnotizen und Erinnerungen für ein ganzes Leben. Hier

erweiterten sich die farbentechnischen Erfahrungen durch Notieren bewährter Rezepte und ebenso die koloristischen Kenntnisse durch fleißiges Kopieren nach guten Meistern[1]. Vieles Schauen und Erleben, scharfes Beobachten, gegenseitiges Mitteilen und eigenes Versuchen mußten zur Vervollkommnung des Kunsthandwerkes und zur Verfeinerung des Kunstintellektes, zur Pratica und Scienza führen.

Unterricht.

Und mitten durch zogen sich auf der langen Bahn Gildenunterricht, Meisterschulen, private und öffentliche Akademien, immer im Anschluß an die zeitlichen oder lokalen Fortschritte, erweitert durch theoretische und praktische Studien, unterstützt durch verbesserte Behelfe, aber auch begleitet von allen Fehlern einseitiger Richtungen. Weil die Anforderungen in Kunstzentren wie Florenz, Rom, Venedig, Bologna unter dem Drange vielgestaltiger Aufträge und bei der großen Meisteranzahl gegenüber stillen Provinzwerkstätten, zumal im Norden, mehr von einem fortschrittlichen Geiste getragen und wesentlich gesteigert waren, gab es hier Zulauf von allen Seiten. Schon die Konkurrenz der Meisterschulen untereinander erzeugte durch allerlei Einrichtungen geförderte Methoden, so daß der Sitz einzelner Malergenies zum Sammelpunkte und zur hohen Schule wurde, wo die lernbegierige und immer aufs neue angelockte Jugend ihre erwachenden Kräfte nährte.

Literarische Behelfe.

Nur mit Vorbehalt gingen die anfänglich bloß handschriftlich existierenden Malerbücher, Trattati, Precetti, Prospettiven, oft nur in wenigen Abschriften vorhanden, von Hand zu Hand, bis die schon im 15. Jahrhundert beginnende und rasch ansteigende Druckliteratur zum lebendigen Quell allgemeiner Belehrung wurde. Bald Architektur, Skulptur und Malerei umfassend, bald nur das eine oder andere spezialisierend, bald rein handwerklich und technisch, bald wieder nur ideellen oder ästhetischen Inhalts, wuchsen diese Lehrwerke durch drei aufeinanderfolgende Jahrhunderte bei allen Kunstnationen zu einer Stoffülle an, die der Nachwelt einen klaren Einblick in die Werkstätten und den Geist jener Zeiten zu vermitteln vermochte. Alle überragte Leonardo in seinem Libro di pittura an Reichtum der Erfahrungen, Feinheit der Beobachtungen, Selbständigkeit des Urteils und Klarheit des Ausdruckes — ein wohltuender Gegensatz zu der im folgenden Säkulum ersichtlichen «Neigung zum geistreichen Theoretisieren«[2]. Damit verbunden oder in selbständigen Folgen erschienen Tafel- und Vorlagenwerke jeder Art, Paradigmata, Künstleranatomien, Proportionstabellen, Zeichenschulen für Figuren, Tiere und Landschaften, gestochen und radiert, die den Jungen zur Einübung, den Alten als anregende Formenschätze dienen sollten.

Soziale Stellung.

Nicht minder vielgestaltig als das Ringen des einzelnen Künstlers um die Palme der Meisterschaft und der Wetteifer ganzer Nationen um die Erreichung

[1] So lesen wir in den Eintragungen eines alten Meisters aus dem 15. Jahrhundert: «Dis ist von varwen, die mich lehrt Meister Heinrich von Lübegge», oder »Dis lehrt mich Meister Andres von Colmar». (Ms. in der öffentl. Bibliothek zu Straßburg, A. VI, Nr. 19, mitgeteilt bei Ch. L. Eastlake, Beiträge, S. 68.)

[2] Vgl. die bereits zitierten kritischen Hefte J. v. Schlossers über das reiche Quellenmaterial: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. — Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912, S. 7 ff.

höchster Ziele waren die großen Kämpfe um die soziale Stellung des Künstlertums und um die wirtschaftliche Geltendmachung der Talente. Jahrhunderte lang war man zunftpflichtig in seiner Körperschaft aufgegangen, nun wollte man endlich im Reiche der Geister und der Gesellschaft leben. Befreiten auch die Werke einzelner ihren Schöpfer vom Handwerkertum und erhoben sein Standesbewußtsein über jenen festgefügten Verband — die Aufnahme und Würdigung seitens eines einsichtigen und wohlwollenden Publikums ließen noch lange auf sich warten. Aber auch sie mußten kommen. Was das Quattrocento vorbereitete, das erfüllte das folgende Jahrhundert, wenigstens in Italien.

Lehrknabenzeit.

Gildenwesen.

Schicksal und Gedeihen der Lehrknaben waren so wie jene von Meister und Gesellen seit Beginn christlicher Kunst und weit herauf innig mit den erstarrten Gildenordnungen verbunden. Sie nahmen ihn auf, sie bildeten ihn zum Gehilfen und gaben selbst den einst das Handwerk übenden Meister nimmer frei. Wechselten auch ihre Rechte von Land zu Land, von Stadt zu Stadt, je nachdem die Malkunst diesem oder jenem Gewerbszweig angegliedert war, trugen sie auch im Süden ein etwas freieres, im Norden ein härteres Gepräge — eines haftete ihnen allen an, die Fesselung junger Talente im Drange ihrer Entwicklung. Indes rollen sich auch in den trockenen Paragraphen dieser Vereinigungen (Università, Fratalea, Fraglia, Fraya, Compagnia, Scuola, Accademia) entschwundene Kulturbilder auf, einseitig, doch innerlich lebendig, korporativ abgeschlossen und doch mit dem Gesamtleben der Zeit zusammenhängend. Ihr Gepränge und ihre Aufzüge an den zahlreichen Festtagen, die stolze Führung ihrer Zunftstuben, der Wetteifer mit den Nachbarstädten, ihre Gastfreundschaft, zumal im Norden, wie sie Albrecht Dürer in Antwerpen und Gent erfahren hat, schildern uns ein gesundfröhliches Gemeinwesen[1].

Gildenmeister.

Man vereinigte sich unter dem Banner des hl. Lukas. Ein Rektor, drei Beiräte *(consiglieri)* und ein Säckelwart *(camerlengo)* leiteten die Überwachung der Statuten, der Ehre und des Ansehens ihres Standes und suchten ängstlich das Eindringen minderwertiger Ware zu verhindern[2]. Eine andere Zusammenstellung des Ausschusses zeigen, etwa 100 Jahre später, die Paduaner Statuten: zwei Gastaldiones, einen Kassier *(massarius)*, einen Notar und einen Dekan. Während die Gastaldiones die oberste Gerichtsbarkeit in allen Streitfragen darstellten, war der Dekan nur ein Exekutivorgan für Einladungen zu Sitzungen und Festen[3].

Deutschland.

In Deutschland hießen sie Gilden- oder Zechmeister, der Vorstand Bruder- oder Altmeister oder Dechant. Die Rechte erstreckten sich nur bis zu den Stadtgrenzen. Es konnte auch mehrere Malergilden in einer Stadt geben (Prag). Die Verwandtschaft der Einrichtungen zwischen Süd und Nord

[1] Die Aufzählung der publizierten Malerstatuten bei J. v. Schlosser, Materialien I, 44.

[2] Vgl. die Sieneser Statuten (Breve) vom Jahre 1355 (Gaetano Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese, Siena 1854—1856, I, 1 ff.).

[3] Statuto dei pittori di Padova 1441 (Arch. veneto VII, 331).

ist eine auffallende, zu deren Erklärung wir die ursprünglich stark hervortretenden kirchlich-kulturellen Elemente gleichsam als Träger der handwerklichen Vorschriften heranziehen müssen.

Im allgemeinen waren es ausschließlich Meistervereinigungen. Nach den Statuten einzelner Städte wie z. B. Padua (1441) werden auch Gehilfen und Lehrjungen, die über 14 und unter 25 Jahren sind, zu den Versammlungen zugelassen. Sie müssen abseits stehen und dürfen zuhören, was vorgeschlagen und besprochen wird, damit sie den Brauch der Bruderschaft kennen lernen[1]. Von Leonardo wissen wir, daß er als Zwanzigjähriger im Juni 1472 in die Compagnia de' Pittori aufgenommen wurde und trotzdem noch 1476 in Lorenzo di Credis Diensten stand[2]. In Deutschland war man hierin strenger.

Abb. 76. Zeichnender Lehrknabe. Pollaiuolo-Schule.

Vergliederung der Zünfte.

Anfänglich hatten die Maler weniger durch Vereinigung mit anderen Zünften zu leiden. Wie das Sieneser Breve von 1355 nur von *dipintore di figure o d'arme o di mura* spricht, so enthält die Prager Malerzeche nur Maler und Schilter. Dagegen treten im 15. Jahrhundert allüberall andere Gewerbe hinzu. So führt die Sieneser Gilde noch 1533 außer den Zeichnern, Miniaturisten und Illuminatoren weiters die Vergolder, Drucker (ausschließlich der Bücherdrucker), Gipsgießer, Spielkartenmacher, Gold- und Zinnschläger und Glaser an[3]. Ähnliches aus deutschen Städten. In Straßburg werden 1447 und 1456 die Bildschnitzer, Armbruster, Goldschläger, Drucker, später auch Buchbinder und Formschneider als zugehörig genannt; in Breslau die Tischler, Schnitzer, Glaser, Illuminatoren, Goldschläger, Karten- und Briefmaler und Briefdrucker[4].

Befreiung.

Aber während im Süden durch das Auftreten selbstherrlicher Genies, durch deren Würdigung seitens höchster Auftraggeber sowie auch durch die Errichtung

[1] Ibid., p. 340, c. 54.

[2] Seidlitz, Leonardo d. V. I, 29 und Note 1 auf S. 383. Als Mitglied hatte er jährlich 18 Soldi in Monatsraten zu zahlen und 5 Soldi als Beitrag zum Oktoberfest d. hl. Lukas.

[3] Milanesi, Documenti per la storia d. arte senese I, 54.

[4] Matthias Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag, Quellenschriften f. Kunstgesch. XIII, S. 14.

der Akademien schon im 16. Jahrhundert fast volle Entwicklungsfreiheit herrschte, die nur in Einzelfällen, wie z. B. in dem in Genua sich abspielenden Paggi-Prozeß[1], heftige Gegenströmungen zu überwinden hatte, hielt die Schwerfälligkeit nordischer Einrichtungen länger an und lastete wie ein Alp auf den Meisterstuben.

Die von Italien zurückkehrenden Gesellen und Meister brachten stets neue Kunde von einer ungebundenen Künstlerexistenz mit heim. Laut und vernehmlich spricht Mander 1604 die Auflehnung gegen die Zunfthärten aus: «O Pictura, bei den edlen Griechen und Römern standest du in höchster Achtung, und die dich ausübten, waren überall willkommen. Und jetzt? Undankbare Jahrhunderte, in denen man auf Drängen gemeiner Pfuscher solch schändlichen und mißgünstigen Verordnungen in den Städten Geltung verschafft hat, so daß fast überall, Rom allein ausgenommen, aus der edlen Malkunst eine Gilde gemacht wird, wie es mit rohen Handwerken und Gewerben geschieht. Zu Brügge in Flandern bilden die Maler allein nicht eine Gilde, sondern zu ihnen gehören noch die Pferdegeschirrmacher. Zu Haarlem gar die Kesselflicker, Zinngießer und Trödler. O edle Malerei! wohin ist es mit dir gekommen[2]?»

Die Befreiung erfolgte allmählich, stufenweise. Der selbständigen Verwaltung mit eigenen Einrichtungen geht erst eine gutgemeinte Verbesserung durch geschicktere Zusammensetzung einander näher stehender Handwerke voraus. So wurden in Leipzig 1577 die Riemer und Sattler von der Malerinnung getrennt, in Utrecht erst 1611[3]. Aber auch selbständig gewordene Malergilden litten noch lange an einer Überfülle lästiger Artikel. Erst die Einführung des akademischen Betriebes führte über die einseitigen Berufsinteressen hinaus und begünstigte ein freizügiges, von allen Gewerksbanden erlöstes Künstlerdasein; sie schied die Kunst vom Handwerk. Übergänge.

Die Lehrzeit eines Lehrknaben *(tirocinio)*, der bei der Aufnahme den Nachweis ehelicher Geburt sowie die Kenntnis von Lesen und Schreiben *(le prime lettere)* zu erbringen hatte, wechselt in den einzelnen Jahrhunderten ununterbrochen. Cennini weiß noch von dem mittelalterlichen Brauch von sechs Jahren zu berichten (K. 104). Im Quattrocento gelten allgemein drei Jahre[4]. Ähnlich mag es in Deutschland gewesen sein. «Und da man zählt nach Christi Geburt 1486 auf St. Endrestag, versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen», berichtet Dürers Tagebuch. Doch werden später in deutschen Malerartikeln wieder vier Lehrzeit.

[1] Dresdner Kunstkritik I, 94. — Eine Schilderung des Überganges handwerklicher Zucht zur freien Kunst enthält der Brief des G. B. Paggi an Girolamo Paggi, Florenz 1591 (Bottari, Lettere VI, S. 60 ff.).

[2] Mander-Floerke I, 388 f.

[3] Leipziger Malerordnung (Beiträge z. Kunstgesch. II, 1879, S. 66). — Woltmann und Woermann, Gesch. d. Mal. III/2, S. 557.

[4] Vgl. Not. Paolo di Lello Perrone 1428—1429, fol° 25 (in A. Bertolotti, Artisti Bolognesi, Ferraresi. Bologna 1885, p. 11). — Statuto dei Pittori di Padova (Arch. venet. VII, 346, c. 70).

Jahre gefordert[1], in Leipzig um 1577 sogar sechs oder sieben, nach welcher Zeit er von dem Meister «dem Handtwerge (Gilde) wiederumb fürgestellet und loßgetzehlet würde». Ein Zeugnis seitens der Innung bestätigte die Lehrjahre[2].

Alter.

Der Malerjunge *(tyro picturae, discipulus, discens, garzone, garsone, fanciullo, putto pittore*[3]*, allievo)* war in der Regel zehn- bis zwölfjährig[4]. Frühreife und Familienumstände ergaben indes allerlei Verschiebungen. Guido Reni kam zu Dionys Calvaert mit neun Jahren. Ebenso begannen Meistersöhne, in der Werkstatt des Vaters aufwachsend, früher mit dem Handwerk. Ein Meister durfte, entsprechend seiner Gilde, nur eine beschränkte Anzahl von Lehrknaben aufnehmen. In Haarlem z. B. waren nur zwei gestattet. Hatte aber einer von diesen ein Jahr hinter sich, dann durfte ein neuer eintreten. Und so bis drei[5].

Verträge.

Der italienische Meister hatte dem Lehrknaben, richtiger dem Vater desselben, eine Pauschalsumme zu zahlen, deren Höhe nach Ort und Zeit wechselte. So mußten z. B. die Meister Benedetto di Bartolomeo und Matteo Janicello ihrem Lehrling *(allievo)* 19 Gulden für alle drei Jahre zahlen (6. April 1428)[6]. Ähnliches erfahren wir aus dem Lehrvertrag zwischen Michelangelos Vater und Domenico Ghirlandaio, den ich wegen seines besonderen Interesses wörtlich folgen lasse: «Ich bezeuge heute am 1. April 1488, daß ich Lodovico di Lionardo di Buonarota meinen Sohn Michelangelo für die nächsten drei Jahre zu Domenico und David di Tommaso di Curado gegeben habe mit Vertrag und Bedingung, daß der genannte Michelangelo die genannte Zeit bei genannten Meistern verbleibe, um malen und ihren Beruf zu erlernen, und daß genannte Meister die Aufsicht über ihn führen und daß sie ihm im Verlauf dieser drei Jahre 24 Fiorini Lohn zahlen, im ersten Jahr 6, im zweiten 8, im dritten 10» (Vas. Mil. VII, 138). Umgekehrt galt im Norden die Vorschrift, daß Meister für die drei Jahre im vorhinein ein Lehrgeld beanspruchten, selbst wenn der Austritt früher erfolgen sollte[7].

Die Schüler wanderten mit dem Meister von Ort zu Ort und erhielten bei besonderen Aufträgen von den Bestellern auch ein bestimmtes Trinkgeld, wenigstens enthalten alte italienische Rechnungen so manchen Soldo, welcher an die Garzoni ausgezahlt wurde *(Item ad li garsoni di Maestro Lucha [Signorelli] . . . 72 Soldi,* Rob. Vischer, L. Signorelli, S. 362). Die Zünfte und Malerbruderschaften überwachten die künstlerische Erziehung der Lehrknaben

---

[1] Nach den Statuten des Nürnberger Handwerkerrechts vom Jahre 1535 hatten Maler, Goldschmiede, Gürtler und Rotschmiede 4 Jahre, Steinmetzen, Glasmaler aber nur 3 Jahre (Ms. im k. Kreisarchiv Nürnberg. — Gümbel, Archivalische Beiträge zur V. Stoß-Biographie, Rep. f. Kw. XXXVI, S. 68, Note 9).

[2] Leipziger Malerordnung von 1577 (in Beiträge z. Kunstgesch. II, S. 69).

[3] Leonardo, § 49. — *Discepolo* hat häufig die Bedeutung von Gehilfe *(fu discepolo di Giotto)*, Ghiberti, Denkwürdigkeiten I, 37, Ausgabe Schlosser, Berlin 1912.

[4] Bei Dürer «Knab» oder «Jung» genannt (Lange und Fuhse, S. 282). — In den Niederlanden heißen sie im 15. Jahrh. Leercnapen (La Corporation des Peintres Bruges, Bruges 1913), später leer-jongers (Mander-Floerke II, 232).

[5] Willigen, Les artistes de Haarlem, Haarlem 1870, p. 3.

[6] A. Bertolotti, Artisti Bolognesi, p. 11.

[7] Ähnlicher Vertrag der Verwandten des Jan Scorel mit dem Maler Willem Cornelisz (Mander-Floerke I, 265).

und regelten gleichzeitig das gegenseitige Verhältnis zwischen Meister und Schüler, denn leider waren letzteren bei rücksichtslosen, rohen Gesellen auch vielfach schlechte Behandlung und allerlei überflüssige Pflichten beschieden, die dem traurigen Kapitel Lehrknabenelend angehören. «Ich mußte viel von seinen [Wohlgemuts] Knechten leiden», erzählt Dürer[1].

Praktische Arbeiten.

Außer dem praktischen und geometrischen Zeichenunterricht war die Einführung in alle Vorarbeiten des Tafel- und Freskomalens eine naheliegende Notwendigkeit, denn aller Kunst Anfang war das Handwerk. Nach Cennini besorgten die Lehrjungen zunächst die manuellen Vorbereitungen wie: Farbenreiben *(tritare, macinare)*[2], Leimkochen und Beleimen *(incollare)*, Leinwand aufziehen *(impannare)*, Gipsgrund machen *(ingessare)*, denselben glätten und polieren *(radere i gessi e pulirli)*, Gipsreliefs anfertigen *(rilevare di gesso)*, Grundieren mit Bolus *(mettere di bolo)*, Vergolden *(mettere d'oro)*, dann die Vergoldung glätten *(brunire)*, Tempera mischen *(temperare)* und Pausen auf die Tafel machen *(spolverare)* (Kap. 4).

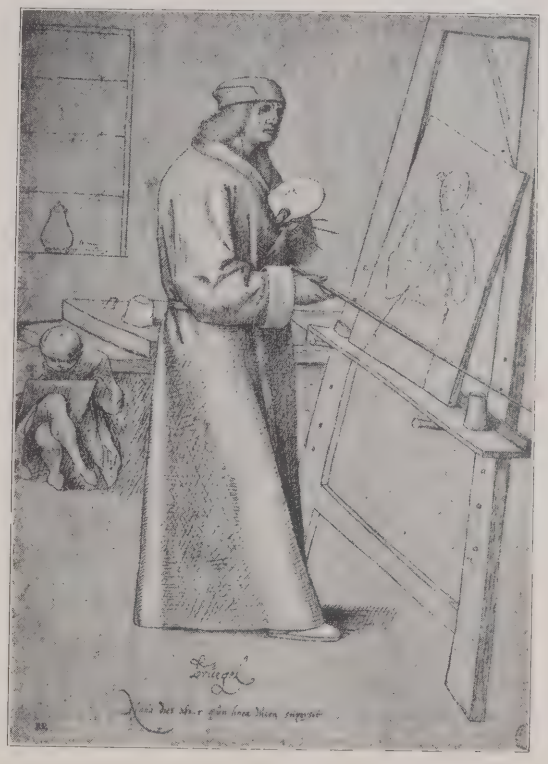


Abb. 77. Brueghel d. Ä., Meister und Lehrknabe.

Mit dieser Aufeinanderfolge haben wir zugleich den richtigen Werdegang eines jeden Temperabildes bis zu dem Momente angegeben, wo der Meister an die Staffelei trat. Mochte diese rein mittelalterliche Zucht durch die eintretende Ölmalerei und die freiheitlichen Regungen auch vielfache Erleichterungen erfahren haben, von der gründlichen Aneignung des Handwerklichen konnte zu keiner Zeit Abstand genommen werden. Die Kenntnisse der Zubereitung von Farben und Firnissen, des Mischens der Freskomaterialien, der Leinwandbehandlung und hundert andere Dinge blieben Sache der Werkstatt.

Zeichenunterricht.

Alle freien Stunden aber hatten die Lehrknaben mit Zeichnen und Kopieren auszufüllen, während der Meister in der Nähe arbeitete (Abb. 76[3],

[1] Lange und Fuhse, S. 8. — Andere Beispiele: Vita des Taddeo Zucchero (Vas. Mil. VII, 74) oder des Domenichino bei Calvaert (Malvasia IV, 310). — Die Schüler des Frans Floris (Mander-Floerke I, 313).

[2] Der farbenreibende Malerbursche kommt fast auf allen Atelierdarstellungen vor; vgl. Deutsches Leben der Vergangenheit I, Abb. 422, 424, 432; II, Abb. 1261. — Ferner Ostades Radierung B. 32.

[3] Pollaiuolo-Schule, Uff. 119, lavierte Feder.

77[1], 79). Die Bruderschaft der Paduaner Maler legte 1441 auf diese Übungen eine solche Wichtigkeit, daß sie dieselben sogar an den gebotenen Zunftfesttagen, deren es 45 gab, erlaubte und statutenmäßig festlegte[2].

Modellstehen.

Oder sie hatten auch, wenn schon fortgeschritten, jüngere Genossen zu überwachen und in Abwesenheit des Meisters Korrektur zu üben[3]. Eine Hauptdienstleistung der Knaben und Gehilfen bildete in Italien, falls sie gut gewachsen waren, das Modellstehen. Siehe Kap. Modelle und Abb. 148—150.

Meisterschulen.

Es war der Jugend nicht leicht, Theorie und Praxis an einer Stelle vereinigt zu finden; nicht jeder Meister und nicht jede Werkstatt konnte mit den notwendigen Behelfen dienen. Daher führten einzelne unternehmende Meister Italiens neben dem Gildenunterricht in ihren Ateliers Zeichenschulen ein, die sich je nach Ruf und Ausstattung durch kleine Sammlungen von Zeichnungen, Gipsabgüssen und selbst Antiken eines entsprechenden Zulaufes erfreuten. Selbst Florentiner Goldschmiede hielten Zeichenkurse für Lehrknaben, Glasmaler und Kunstschreiner ab. Zu Bandinellis Vater kamen junge Leute nach Brauch damaliger Zeit, wo keiner für einen guten Goldschmied gehalten wurde, er sei denn ein guter Zeichner[4].

Privatakademien.

Aus solchen Meisterschulen entstanden in weiterer Entwicklung die Privatakademien[5], wo in der Ausbildung schon System und Methode beobachtet wurden, man nach einem Lehrplan gemeinschaftlich zeichnete, praktischen und theoretischen Unterricht und das Notwendige an Modellen und Vorlagen erhielt. Sie wuchsen im 16. Jahrhundert in Italien wie aus dem Boden und trugen renommierende Namen, wie Ardenti, Desiderosi, Incamminati[6], bis endlich 1562 jene große, allgemein zugängliche Mediceische Akademie der zeichnenden Künste in Florenz ins Leben trat[7], deren Mitglieder sich Accademici del disegno nannten, und jene in Rom 1577.

Stufengang.

Im großen und ganzen behaupteten sich die von Leonardo ausgesprochenen Unterrichtsvorschriften langehin. Zuerst soll der Bursche *(il giovane)* Perspektive lernen, darauf jeden Dinges Maß. Darnach soll er nach guter Meister Hand zeichnen, um sich an gute Gliedmaßen zu gewöhnen (Proportion), und dann nach der Natur, um sich die Gründe des Erlernten zu erproben. Hierauf soll er sich eine Zeitlang Werke von der Hand verschiedener Meister ansehen (Wanderjahre) und endlich sich gewöhnen, die Kunst praktisch

---

[1] P. Brueghel d. Ä., Louvre. Die Textzeile unten heißt: *Nulla dies abeat quin linea ducta supersit.*

[2] De festivitatibus celebrandis, Rubr. X: *Liceat tamen iuvenibus discentibus artem nostram quolibet die etiam festivo causa discendi stilo experiri et designamenta facere, quae et prout iuvenes . . . stilo designare solent.* Arch. ven. VII, 1874, p. 342.

[3] Malvasia IV, 5: Guido Reni. — Passeri S. 321.

[4] Vas. Mil. VI, 135.

[5] Seidlitz nimmt an, daß zur Zeit Leonardos mailändischen Aufenthaltes der Ausdruck Accademia zum ersten Male auftauche, und weist auf den bekannten Knoten mit der Bezeichnung Academia Vinci hin. (Leonardo I, 265.) — Geläufig waren auch die Bezeichnungen Scuola, Stanza.

[6] Malvasia IV, 523, Indice: Accademia.

[7] Vas. Mil. VIII, 366—368. — Dresdner, Kunstkritik I, 96.

auszuüben (§ 47). Das Prinzip der Dreiteilung: Kopieren, plastisches Zeichnen und Naturzeichnen erweitert sich zwar inhaltlich, erfährt mancherlei Differenzierungen, bleibt aber auch in hervorragenden Privatschulen im wesentlichen unter Beibehaltung der bereits genannten theoretischen Disziplinen immer dasselbe. Früh tritt schon die Spaltung zwischen Lernenden und Fortgeschrittenen ein, die Trennung der Naturzeichner von den Kopisten.

Abb. 78. Abendkurs in der Accademia di Bacchio Brandin in Rom.

Bandinellis Akademien.

Weil die Meister während des Tages vielfach beschäftigt waren, versammelten sie erst des Abends ihre Zöglinge zum gemeinschaftlichen Unterricht. Der Eitelkeit Baccio Bandinellis, der es sich nicht entgehen ließ, sich und seine wenn auch kleinen Akademien stechen und verewigen zu lassen, verdanken wir gleich zwei Darstellungen solcher abendlicher Kurse. Die eine, nach einem Stich von Agostino Veneziano (B. 418) aus der Zeit des römischen Aufenthaltes, als Baccio am päpstlichen Hofe arbeitete und im Belvedere eine Freiwohnung genoß,[1] zeigt uns die recht bescheidene Ausstattung einer

[1] Vas. Mil. VI, 152 und 153.

improvisierten Schule, einen großen Tisch, kümmerlich und niedrig beleuchtet, um den Gesellen und Lehrknaben zeichnend sitzen, während der Meister an einer kleinen Statuette demonstriert. Kleine Modelle und Vasen längs der Wände bilden die geringen Kunstbehelfe (Abb. 78). Ort und Jahr werden im Stiche genau angegeben: Roma in luogo detto Belvedere 1531; darüber aber prangt: ACADEMIA DI BACCHIO BRANDIN (die ursprüngliche Namensform Bandinellis).

Etliche Jahre später fällt eine zweite, von Enea Vico gestochene Darstellung (B. 49), wohl aus der Florentiner Zeit, denn das große Gemach mit dem über einem brennenden Kamin angebrachten Wappen des Meisters deuten bereits auf Wohlstand und eigenen Besitz, den er sich laut Vasari erworben hatte. Aber auch hier zeigt die Schuleinrichtung noch keinerlei feste Form. Die Lehrknaben sitzen und zeichnen beim Kaminfeuer und nur die Älteren erfreuen sich an einem Tisch einer Lampe, während ein bärtiger Mann doziert. Hinter ihm der schon gealterte Meister mit dem Ritterkreuz, alles überwachend. Allerlei am Boden liegende Skelettbestandteile, einige Abgüsse und Bücher lassen das Schulmäßige erst deutlicher erkennen[1].

So wie Bandinelli hielten auch andere Maler in Rom, selbst während eines vorübergehenden Aufenthaltes, Abendkurse und Akademien ab. Passeri berichtet von Andrea Camassei, einem Domenichino-Schüler, daß derselbe zu seinem Zeitvertreib, wie solches bei den Professoren zur Winterszeit der Fall sei, im Palazzo Taddeo Barberini Akademien abgehalten, zu denen viele junge Leute des Zeichnens halber gekommen wären[2].

Conversazioni serali.

Nichts anderes waren auch die abendlichen Kurse, die wegen der gemeinschaftlichen Besprechungen Conversazioni genannt wurden und die, wenn wir einen Stich von G. Tomba: Conversazione serale d'inverno di Rosaspina nach einer Zeichnung des F. Giani, eines Schülers dieses Meisters, zu Rate ziehen, ein sehr familiäres Gepräge hatten. An einem langen Tisch sind in einem größeren, dicht mit Stichen, Bildern und Zeichnungen behangenen Wohnzimmer bei vier Schirmlampen acht jüngere und ältere Leute eifrig mit Kohle- und Federzeichnen beschäftigt. Einer scheint vorzulesen, während der mit der Brille tändelnde Meister aufmerksam zuhört. Die Frau desselben spinnt und die Töchter sowie einige Gäste bilden mehr oder weniger unruhige Zuschauer[3].

Schule des Calvaert.

Als Typus eines guten Lehrers galt nach Malvasia der in Bologna einheimisch gewordene Niederländer Dionys Calvaert, der Rivale der Carracci. Das ihm gespendete Lob gewährt gleichzeitig einen Einblick in den Lehrplan seiner Malerschule. «Dionys Calvaert bemühte sich nur zu sehr mit seinen Schülern. Er lehrte sie die Perspektivregeln, die er von seinem Vorläufer Prospero aufs tüchtigste erlernt hatte, indem er ihnen das Aufstellen des Augepunktes, das richtige Abstufen der Bodenflächen und das gute Postieren der Figuren[4]

[1] Den freundlichen Hinweis auf den Stich verdanke ich Herrn Dominik Artaria.

[2] Passeri, S. 188.

[3] Francesco Rosaspina, geb. 1760, war Zeichner und Kupferstecher, Professor an der Akademie in Bologna, Mitglied des französischen Institutes und anderer Akademien.

[4] *Di collocar bene il punto alla debita veduta, degradare con ragione i piani* (II, 254).

beibrachte. Er unterwies sie in der Anatomie und erklärte alle Teile des menschlichen Körperbaues sowie die Ordnungen der Architektur, deren für Zeit und Ort, Geschichte und Fabel entsprechende Anwendung, und schließlich besprach er mit ihnen alle unterlaufenden Fehler» (II, 254).

Schule der Carracci.

In ergänzender Weise erfahren wir aus der jugendlichen Vereinigung der Carracci in Bologna, welche Agostino angeregt hatte, weitere Details im Unterrichte der Fortgeschrittenen. Neben dem plastischen Zeichnen werde das Studium der Knochen, Muskeln, Sehnen und Venen sogar an Leichen, ferner das Aktzeichnen nach guten Modellen in Gänze oder einzelnen Teilen und Naturstudien aller Art betrieben. Von den theoretischen Kenntnissen werden noch Symmetria (Proportion), Prospettiva und Architettura genannt[1].

Lehrmittel.

Über die Reichhaltigkeit der Lehrmittel berichtet eine weitere Stelle aus Malvasia (III, 378), die gleichzeitig auf die Konkurrenz mit den Schulen des Passerotti und Calvaert hinweist: «Die Gründlichkeit Lodovicos, die Anstrengungen des Agostino und die Liebe Annibales, zum öffentlichen Wohle vereinigt, waren nur zu sehr ein mächtiger Zauber und nicht ohne wirksamen Anreiz. Hier studierte man Tag und Nacht ohne Rücksicht auf Beschwerden und Entbehrung. Hier fehlte es nicht an männlichen und weiblichen wohlgebildeten Körpern, die als rassige und richtige Modelle dienten. Die seltensten Abgüsse von Basreliefs und antiken römischen Köpfen, welche sich die Passerotti verschafft hatten, und die meisten, welche auch Dionys Calvaert von Florenz für seine Schule insgeheim hatte kommen lassen, suchte Lodovico in gleicher Weise zu besitzen. Und weil jene unter anderen ausgezeichneten Dingen ihres Museums sich einer zahlreichen Sammlung verschiedener Zeichnungen aller alten Meister rühmten, so legte auch er eine ähnliche an, während Agostino, der sich an Medaillen[2] und Büchern erfreute, diesen gelehrten Hausschatz sammelte, wenn auch nicht jenem des Passerotti gleichwertig, so doch auserlesen und ihrem Zwecke entsprechend, um sich selbst und die Zöglinge hinreichend unterrichten zu können. Nicht zufrieden mit den äußeren Formen des nackten Körpers, wollten sie auch das Verhüllte erfassen, zu welchem Zwecke sie Gliedersektionen betrieben und die Leichen auf heimliche Weise von dem sie unterstützenden tüchtigen Anatomen Doktor Lanzoni, einem öffentlichen Sektor, erhielten. Zur Aneiferung gab es einen premio de' disegni.»

Der Norden.

Die Privatakademien erhielten sich trotz aller Förderung der öffentlichen Anstalten durch Jahrhunderte. Als J. H. W. Tischbein 1779 nach Rom kam, fand er deren noch zehn, die die alte Tradition mit neueren Anschauungen zu vereinigen bestrebt waren. Ebenso suchte man sie auch im Norden einzubürgern. Die Nachrichten darüber sind kümmerlich, kaum daß Sandrart mitteilt, Rembrandts Haus sei mit Lehrlingen, selbst aus vornehmen Familien, überfüllt gewesen, deren jeder «jährlich an die 100 Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstücken

[1] Malvasia III, 425. — H. Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese, Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Kh. XXVI, S. 56.

[2] Über das Sammeln antiker Münzen in Italien seit dem 14. Jahrhundert siehe Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898, S. 329 ff.

erhalten»; oder daß wir von Houbraken erfahren, Rembrandt habe kurz nach seiner Ankunft in Amsterdam ein Packhaus an der Bloemgracht gemietet, um darin für seine Lehrlinge durch Papier oder Segeltuch abgespannte Abteile einzurichten[1]. Nur beim Aktzeichnen fanden sie sich in einem größeren Zimmer zusammen (Abb. 158).

Theoretische Studien.

Fach-disziplinen.

Neben dem zeichnerischen und praktischen Unterrichte ging ganz nach zeitlicher Entwicklung die notwendige Erwerbung der bereits stellenweise berührten theoretischen Erkenntnisse einher, wie Geometrie, Perspektive, Proportion, Anatomie, Architektur. «Diejenigen, welche sich in die Praxis ohne Wissenschaft verlieren, gleichen Schiffern ohne Steuerruder und Kompaß; sie sind ihres Zieles nie sicher» (Leonardo, § 80). Schon nach Ghiberti sollte der bildende Künstler — in Anlehnung an Vitruv — in neun Dingen, in Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astronomie, Perspektive, Historie, Anatomie und Theorie der Zeichnung bewandert sein, wobei man die Perspektive an die Stelle der Gesetzeskunde stellte[2].

Diesen antikem Geiste und Schrifttum entlehnten Forderungen stand in Wirklichkeit ein Minimum tatsächlichen Wissens gegenüber und selbst Männer wie Ghiberti und Alberti hätten sich gewiß in einzelnen ihnen so abseits liegenden Disziplinen recht schwer getan. Es war etwas anderes, aus den verschiedenen Schriftstellern des Altertums wie Vitruv, Plinius, Euklid kompilatorische Vorschriften niederzulegen, als diese halb entwickelten Doktrinen in der Werkstatt lebendig weiterzugeben. Allein, was wollte man nicht alles der Musenzahl zuliebe wenigstens programmatisch festlegen! Es waren dies Fachkenntnisse, die, soweit sie wirklich für die Kunst in Betracht kamen, noch lange nach Ghiberti von den Meistern, je nach ihren eigenen Erfahrungen, recht und schlecht vermittelt und erst in den Akademien durch Berufene methodisch gelehrt werden konnten. Einzelne Wissenschaften wie Perspektive und Anatomie benötigten erst ihrer Entwicklung und Vervollkommnung und schließlich der Verbreitung durch eine Druckliteratur, bevor man sie als Gemeingut ansprechen durfte. Und selbst dann noch spielte Zufall und Gelegenheit bei der Erwerbung des einen oder anderen keine geringe Rolle. Dürer erlernte die konstruktive Perspektive erst in seinem 35. Lebensjahre und durch einen besonderen Abstecher von Venedig nach Bologna.

Bildungs-disziplinen.

Im zeitlichen Verlaufe traten neue, wirkliche Forderungen hinzu, die Bildungskurve stieg mit einem Ruck empor und bewegte sich weiterhin aufwärts. Nicht nur tatsächliche Gebiete reinen Wissens wie Geschichte, Mythologie, Poesie, Ikonologie wurden als notwendige Helfer der Kunst erkannt und aufgenommen, sondern auch praktische Erfahrungen, wie Stellung der Figuren oder Licht- und Farbenlehre, unter theoretischen Gesichtspunkten behandelt

---

[1] Hofstede de Groot, Urkunden Nr. 407, Nr. 5, S. 463. Ebenso war es in seinem eigenen Hause. Ibidem S. 235.

[2] Vitruv, Einleitung z. 1. B. — Schlosser, Ghiberti, Denkw. I, 4 und II, 13.

und schon seit dem 16. Jahrhundert in Akademien und Druckwerken auf eine doktrinäre Stufe gehoben. Es kam die Zeit, wo die jeweiligen Anschauungen über Theorie und Praxis *(pittura in prattica* und *in theorica)* nicht ohneweiters als klar abgegrenzte Begriffe erschienen, sondern vielfach durcheinander wirbelten, je nachdem man sie vom Standpunkt der Werkstatt oder Gelehrsamkeit betrachtete. Nur vom Mittelalter zur Neuzeit gibt es eine reinliche Scheidung. Für Cennini ist alles noch Handgriff, für Alberti vieles schon Wissen.

Einteilung der Theorien.

Wenn wir die einzelnen Trattati nebeneinander halten, so bemerken wir eine Art Vergnügen der Schriftsteller darin, eine neue Einteilung über das Wissenswerte aufgestellt zu haben. Während L. B. Alberti die Malerei einteilt in Umriß (Geometrie und Perspektive), in Komposition (Proportion, Bewegung und Ausdruck, Anmut und Einheit) und in Licht- und Farbenerkenntnisse (S. 98 ff.), gliedert sie Lodovico Dolce in seinem Dialog 1557 zuerst in die Erfindung (Wahrheit und Ausdruck, Anordnung, Stellung und Bewegung, Geschichte und Poesie), dann in die Zeichnung (Proportion, Anatomie, Akte, Skurz und Drapierung) und in die Farbengebung (S. 39 ff.).

Lomazzo sondert die Theorien streng von der Praxis und behandelt jede einzelne ausführlich in den ersten fünf Büchern seines Trattatos (1585): 1. Proportion, 2. Stellung der Figuren, 3. Von den Farben, 4. Vom Lichte, 5. Perspektive. Erst im 6. Buche folgt die Pratica, die aber auf alle die vorgenannten Zweige zurückgreift und sie tatsächlich angewandt wissen will[1]. Das 7. Buch handelt ausschließlich von den mythologisch-geschichtlichen Stoffen und von deren richtiger Gestaltung *(della forma di Dio, delle Muse, degli habiti etc.)*. Der Spanier Pacheco schließt sich im wesentlichen an L. Dolce an.

Für uns muß es genügen, im folgenden nur die tatsächlichen, dem Studiengange eines Künstlers unbedingt notwendigen Theorien zu überschauen, wie sie in dem werkstättischen und öffentlichen Unterricht zur Geltung kamen und an den Akademien ihre Fortsetzung erfuhren. Außerdem finden Lomazzos Punkt 2 und 4 noch in den Kapiteln Aktzeichnen, Körper- und Raumplastik ihre besondere Behandlung.

Geometrie.

Am frühesten schulmäßig gepflegt waren Geometrie, Perspektive und Proportionslehre. Aber wiewohl Alberti so großen Wert auf die Kenntnis der ersteren legte[2] und Leonardos Satz: Der Anfang zur Wissenschaft der Malerei sei der Punkt (§ 3)[3] seine allgemeine Beachtung fand, so blieben Ausmaß, Auszüge und Bearbeitungen aus Euklid doch gering und für die Allgemeinheit auf das Notwendigste beschränkt. Alberti hält die kürzeste Besprechung von Punkt, gerader und krummer Linie, Kreis, den drei Winkeln und den drei Flächen (ebene, konkave und konvexe) für den Maler gerade hinreichend (Della pittura p. 50 f.)[4].

[1] Lomazzo, Tratt. I, p. 281 ff.

[2] Wer von der Geometrie nichts weiß, wird nicht diese und keine andere wissenschaftliche Darstellung der Malerei verstehen (p. 144).

[3] Seidlitz, Leonardo I, 318.

[4] Ebenso enthalten seine Elementa Picturae nur eine knappe Erläuterung geometrischer Grundbegriffe, jedoch mit einer Anzahl von Konstruktionsaufgaben (Einleitung zu Albertis Schriften v. H. Janitschek, S. XLII).

In fortschreitender Entwicklung bildeten dann noch die Lehren vom Dreieck, Viereck und Vieleck, vom Kreis und Oval, Würfel, Polyeder, Zylinder, Kegel und Pyramide so ziemlich das Um und Auf. Von Lehrsätzen kamen jene der Dreiecksproportion in Betracht. Daran schloß sich, gewissermaßen als Übergang zur Perspektive, die unvermeidliche Konstruktion des Pavimentes (Abb. 79).

Welch kleinliche Rolle z. B. Dreiecke, Vierecke, Halbkreise, das Fünfeck als Pentagramm noch im 13. Jahrhundert im Figurenzeichnen spielten, lehrt der Inhalt des Villardschen Skizzenbuches (Abb. 72, 80, 81). Gerade aus Skizzenbüchern, selbst später Zeit, lernen wir in den zufällig vorfindlichen Klarmachungen kennen, was man in Werkstatt und Schule als Bedarf erachtete. Inmitten eines figuralen Kunterbunts stehen eingezeichnete Elementarübungen über Konstruktionen und Teilungen, Errichten von Senkrechten usw., so daß wir auch darin mehr die Betonung praktischer Erfahrungen, das eigentliche Konstruieren zu erkennen vermögen[1].

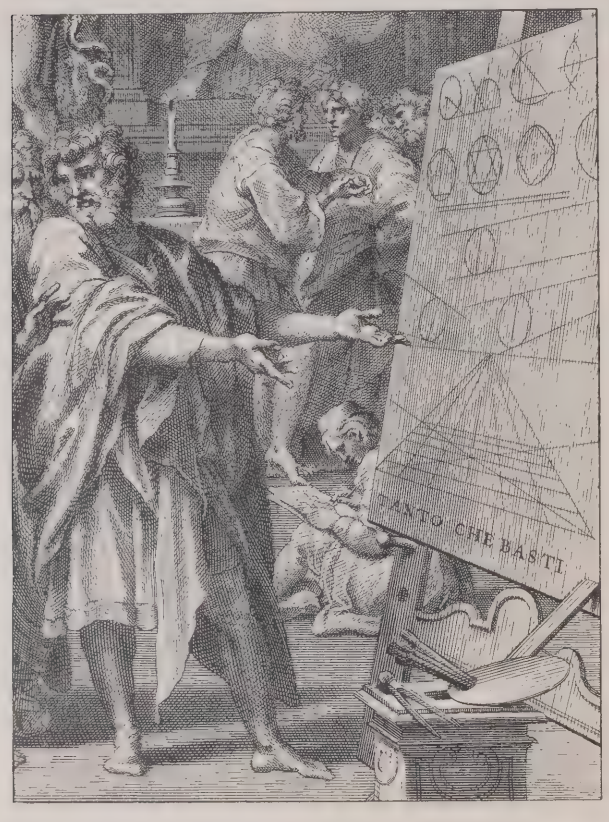


Abb. 79. Die geometrisch-perspektivischen Elemente nach Maratta.

Dürer.

Die im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts erscheinenden Malerlehrbücher überschreiten kaum den oben angeführten Lehrplan, auch nicht Dürers deutsche Geometrie (1525). Schon Titel und Widmung des Werkes: Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern, bezeichnen den praktischen Standpunkt, wie er für die «begabten Jungen» in Betracht kam. Aber trotzdem will er etwas Besseres geben, eine gute Grundlage für die deutschen Lande und Erkenntnisse statt des in allen Werkstätten geübten, unverstandenen «täglichen Brauches», die dem Bildhauer und Steinmetzen, Goldschmied und Schreiner bei jeglicher Art von Konstruktion ornamentaler Formen, Architekturen, selbst der Schriftcharaktere das edle Maß

[1] So auf einem Florentiner Blatte die Lösung der Aufgabe, zu Kreissegmenten den Mittelpunkt zu finden (Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Abb. 41 und Text S. 40).

vermitteln sollten[1]. Aber auch Dürers Bemühen war für die große Masse noch zu ausführlich und mußte sich von verschiedenen Unternehmern verdünnte Auszüge gefallen lassen[2].

Maratta.

Ein Hauptziel des geometrischen Unterrichtes war die Vorbereitung zur Perspektive und zu den Gesetzen der schönen Verhältnisse im Sinne der Divina proporzione des Luca Pacioli. Häufig waren Geometrie und Perspektive in einem Leitfaden vereinigt, zumindest schloß der letztere mit der Abbildung eines konstruierten Paviments oder Estrichs, wie man in Deutschland sagte.

Ein Stich nach Carlo Maratta gibt selbst für dessen fortgeschrittene Zeit noch die auf einer Schultafel untergebrachte und dargestellte Summe des vorgetragenen Geometriestoffes: elementare Konstruktionen von rechten Winkeln, Einzeichnungen von Vielecken in Kreise und das übliche perspektivische Quadrat. *Tanto che basti!* (Abb. 79)[3]. Daß Architekten und Feldmesser, Prospektzeichner und Lehrer der Perspektive hierin ein Höchstmaß von Kenntnissen zu erwerben hatten und daß selbst einzelne Maler sich aus besonderer Vorliebe in diese Materie über die Grenzen ihres Berufes vertieften, berichten nicht nur die Viten, sondern lag in der Natur der einzelnen Berufe.

Genauigkeit.

Im 18. Jahrhundert sollte das fleißige Zeichnen geometrischer Figuren auch den Sinn für das Reinliche und Exakte im Lineament fördern. Ein Jüngling, der einen Monat sorgfältig geometrische Figuren zeichne, werde mehr Genauigkeit erlernen als ein anderer, der ein Jahr lang vor Akademien sitze (A. R. Mengs, S. 11). Der Übersetzer dieser Lezioni pratiche di Pittura, V. H. Schnorr von Karolsfeld, fügt noch hinzu, daß jedes Naturstudium nur zweierlei Linien bedürfe, derjenigen, die einen Kreis bilden, und der des gedrückten Bogens, denn die Gerade existiere in der Natur nicht.

Perspektive.

Die «Prospettiva», eine der toskanischen Errungenschaften des Quattrocento, setzte zwar praktisch mit den Versuchen Brunelleschis, theoretisch mit den physikalisch-optischen Vorschriften Albertis und Ghibertis ein[4], entbehrte aber noch vielfach der für die allgemeine Kunstpraxis notwendigen Erfahrungen, um eine weitgehende Anwendung finden zu können. Die theoretischen Begriffe von der Sehpyramide *(Perspectiva communis)* hatten bei all den

[1] Thausing, Dürer II, 305. — In Basel war schon 17 Jahre vorher die lateinisch geschriebene Margarita Philosophica des Georg Reisch erschienen, die neben dem gesamten gelehrten Wissen der Zeit auch eine ausführliche spekulative und angewandte Geometrie enthielt.

[2] So von H. S. Beham, Maß oder Proporzion der Ross, Nürnberg 1528, Lautensack 1553 u. a. — Charakteristische Beispiele für den noch 1688 im Norden geltenden kindlichen Werkstattunterricht in Geometrie bietet das englische Malerbuch «Excellency»: Der Kreis wird in allen orbicularen Formen nützen: so für die Sonne, den Mond, voll oder wachsend und noch in vielen kreisförmigen Dingen. Das Oval ist ein Behelf für Gesicht, für den Mund oder den Fuß eines Wein- oder Bierglases, für eine Brunnenöffnung (p. 16). — Nicht viel höher stand die Geometrielehre des Lairesse in seiner «Zeichenkunst».

[3] Ausschnitt aus einem Stich von N. Dorigny nach Marattas Zeichnung von 1728.

[4] Die Vorläufer wie die Quaestiones perspectivae des Biagio von Parma (Kopie in der Marciana von 1399 und in der Laurenziana von 1428) enthalten so wie die Optik des Florentiners Paolo dell' Abacó (um 1366) nur mathematisch-physikalische Theorien der Optik (J. v. Schlosser, Ghiberti, Denkw. II, 28). — Alberti, p. 68, 78 ff.

entwickelten Anschauungen für die Jugend nichts Verlockendes. Auch Albertis Konstruktionsregel, die er als etwas Neues, Schwieriges, von vielen Bewundertes anpreist, erscheint nicht ohneweiters für seine Zeitgenossen verwendbar. Trotzdem lassen Uccellos Lösungen schwierigster Aufgaben[1] (Mazzocchio) oder die Pavimentzeichnung Pisanellos (Abb. 293) erkennen, wie rasch sich diese neue Wissenschaft bei einzelnen emporgearbeitet hatte und nun als bildmäßige Perspektive (*Perspectiva artificialis*) Gebiet um Gebiet zu erobern suchte. Der Architekt Filarete (Traktat über Baukunst, ca. 1451—1464) oder Maler wie Piero della Francesca (De prospectiva pingendi um 1470—1490)[2], Vincenzo Foppa, Gelehrte wie Luca Pacioli popularisierten das mathematisch-konstruktive Thema und Leonardo konnte schon im Trattato die Prospectiva allen anderen Disziplinen voransetzen[3]. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts galt als allgemeines Lehrbuch für Architektur und Perspektive das Werk Sebastiano Serlios (Venedig 1540—1547[4]).

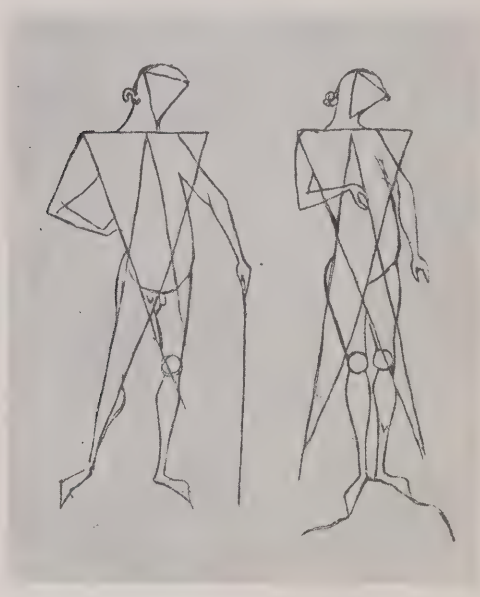


Abb. 80. Gotische Proportionsfiguren aus Villard de Honnecourt.

Spezialisten.

Mit der weiteren Ausbildung perspektivischer Innenräume bis zu den kompliziertesten Scheinarchitekturen im 16. und dann im 17. Jahrhundert erwuchsen auch dem normalen Schulwissen manche oft unüberwindliche Schwierigkeiten. Aber es gab zu dieser Zeit in Italien auch Spezialisten, Prospektzeichner, die ihr Können den Künstlern zur Verfügung stellten[5], und selbst Maler, die ihre Schüler mit den scharfsinnigsten Sottoinsu-Problemen anstrengten. Der bolognesische Malerlehrer Prospero faßte solchen Anforderungen gegenüber sein Urteil in folgende Worte: Die Perspektive sei schließlich eine Wissenschaft, die man bei einem Maler voraussetze; aber mehr als unbedingtes Erfordernis denn als Beruf, mehr aus Bedarf als des Prunkes halber[6]. Während Meister wie Francesco Brizzo ihre Schüler

[1] G. J. Kern, Der Mazzocchio des Paolo Uccello, Jahrb. d. pr. Ks. XXXVI, 13.

[2] Piero della Francesca, De Prospectiva pingendi (Ms. Mailand). Über seinen lange vermißten und durch M. Jordan in der Vaticana wiedergefundenen Traktat über die fünf regelmäßigen Körper siehe M. Jordan, Jahrb. d. pr. Ks. I, 112. — C. Winterberg, Ausg. nach dem Parmenser Codex, Straßburg 1899. — Vas. Mil. II, 490.

[3] Leonardo, § 47: *Il giovane debbe prima imparare prospettiva.*

[4] Armenino, p. 156.

[5] «Ich hoffe, daß Ihr zufrieden sein werdet, indem ich einen tüchtigen Perspektivmaler aus Mailand ersucht habe . . . », schreibt S. Rosa 1654; Guhl II, 318.

[6] Malvasia IV, 182.

durch allzu breitspurige Vorlesungen vertrieben (Malv. III, 544), gab es andere, die nicht das Allernotwendigste zu bieten vermochten.

Der Norden.

Besonders arm an Lehrern war der Norden, es sei denn, daß man in Klöstern Kopien italienischer Traktate für internen Gebrauch vorfand[1]. Reisen wie jene Rogers van der Weyden nach Rom (1450) oder des Justus van Gent mögen nicht in Aufträgen allein ihre Veranlassung gehabt haben; man wollte auch neues Wissen holen. Und ihre in Gemälden kräftig einsetzenden komplizierten perspektivischen Konstruktionen gotischer Kircheninterieurs lassen derartige in Italien erworbene Lehren voraussetzen, die man als eine Art Geheimwissenschaft zu erringen suchte. Jan Scorel ließ sich nach Manders Bericht von einem in Architektur und Perspektive sehr bewanderten Geistlichen in Speier unterweisen[2]. Dürer ritt 1506 von Venedig nach Bologna, «um der Kunst willen in heimlicher Perspektiva», die ihm einer lehren will. War er auch, wie z. B. die Darstellung im Tempel (B. 88) erweist, über die notwendige Kenntnis längst hinaus, so strebte er nun, das geometrisch exakte Verfahren «über den Brauch» kennen zu lernen. Seine Erörterungen im vierten Buch der Unterweisung bildeten das Resultat[3]. Im 16. Jahrhundert setzte bereits in allen Kunstlanden, und nicht zum geringsten Teile in Deutschland, eine lebhafte Herausgabe von Spezialwerken ein, die sich im folgenden noch erweiterte[4].

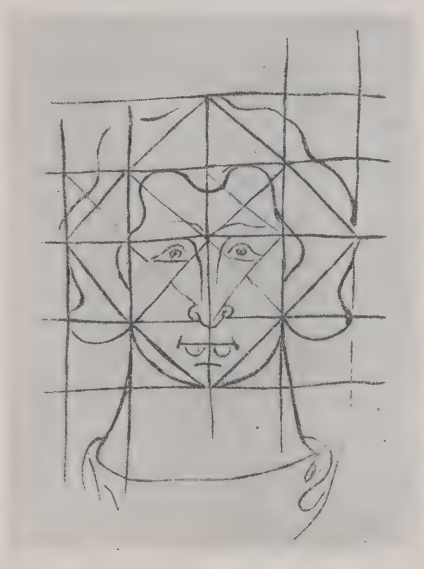


Abb. 81. Kopfschema aus Villard de Honnecourt.

Nichtsdestoweniger mußte nur zu oft für den Hausgebrauch eine bescheidene Werkstattüberlieferung genügen, und vielen war diese Wissenschaft ihr Leben lang, so wie auch heute noch, die schwächste Seite ihrer Kenntnisse. Gerne suchte der eine die Hilfe des andern. Auch hier spezialisierten sich einzelne, wie z. B. Roghman, und zeichneten Freunden die perspektivischen Partien. Siehe Teil III: Raumkonstruktion, S. 604.

Proportionslehre.

Die Proportionslehre vom menschlichen Körper, gleichfalls von Vitruv ausgehend, anfänglich vielfach getrübt, in Traktaten wie in dem Buche vom Berge Athos bedarfsgemäß behandelt (Gesichts- und Nasenlängen § 52), oder

[1] In dem 1444 in Deutschland geschriebenen Codex Pal. lat. 1369 enthält Bl. 143r — 144r Notizen De prospectiva mit zahlreichen Konstruktionsfiguren (Fritz Saxl: Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschr. des latein. Mittelalters in römischen Bibliotheken, Heidelberg 1915, S. 19). [2] Mander-Floerke I, 269.

[3] Thausing, Dürer I, 366. — Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, S. 14, 25.

[4] Ein viel benütztes Werk war Viator (Jean Pélerin), Kanonikus von Toul, «De artificiali perspectiva» 1505.

gar in Werkstätten handwerklich vereinfacht und in geometrische Merkformeln eingekleidet, setzte noch im Trecento die summarischen Traditionen von den neun Gesichtslängen fort (Cennini, K. 70). Das Maßnetz war der erleichternde Behelf, der den übenden Jungen und den auf Wandflächen schaffenden Meister zu unterstützen hatte, «mache deine Maß» die oberste Vorschrift, der Zirkel das Hauptinstrument[1]. Wie derlei zeitlich und werkstattmäßig verbildete Formeln um die Mitte des 13. Jahrhunderts im Norden aussahen, hat uns Villard de Honnecourt in seinem Vademecum überliefert. Die Geometrie, *li ars de iometrie*, hatte sie zu versinnbildlichen (Abb. 72, 80)[2]. Mensch und Tier, Stand und Bewegung werden aus geometrischen Figuren aufgebaut. Mehr Erinnerung an Vitruv spricht aus den Kopfschemen mit der Dreiteilung des Gesichtes, das außerdem quadratische und diagonale Hilfslinien erhält (Abb. 81)[3]. Die Haare werden durch Halb- oder Viertelbogen umgrenzt. Ebenso erleben Tiergestalten eine formelhafte Auffassung (Abb. 72). Bis zu Dürer herauf herrschten diese unsicheren Behelfe vor. Seine Klage: «Dorin ist der mangel der lermeister gros pey uns und dorin ist schwer einem itlichem, aus fernunft und eygner übung solchs zu suchen und finden», gibt ein Zeitbild seiner Jugendjahre (Londoner Ms., Conway, S. 258).

Druckwerke.

Im italienischen Quattrocento fördern endlich gleichzeitig anatomische Studien und Messungen an antiken Musterwerken die allmählich geläuterten Anschauungen und führen zu einem neuen Schönheitstypus des menschlichen Körpers. Mit der 1504 in Florenz erschienenen Ausgabe des Pomponius Gauricus, De Sculptura, mit der Ausgabe Vitruvs, der divina proportione des Luca Pacioli (1509), mit Dürers vier Büchern von der menschlichen Proportion (1528), erscheinen Maß, Harmonie und Schönheit im Süden und Norden verallgemeinert und weithin verbreitet, wenngleich man in den Werkstätten nicht aufhörte, bald von der Gesichtslänge *(Faccia)*, bald von der Kopflänge *(Testa, Capo)* ausgehend, an der Maßeinheit zugunsten persönlicher Wohlmeinung oder im Sinne zeitgenössischer Theoretiker herumzukorrigieren. Ebenso hielten es die Vitruv-Kommentatoren, die eine Reihe Proportionskanones aufstellten. «Jeder Künstler, jeder Theoretiker schuf neu, übernahm und verbesserte[4].»

Dürers Proportionslehre, ausgehend von den Anregungen Jacopo Barbaris, gefördert durch Pacioli und Vitruv, 1528 erschienen, erlebte 1532—1534 eine lateinische Ausgabe in Nürnberg, eine weitere in Paris 1557, zwei italienische 1591 und 1594 (Venedig) und selbst eine spanische[5]. Pacheco weiß letztere

Lomazzo.

weidlich auszunützen. Im Jahre 1585 faßte Lomazzo in seinem Trattato die ästhetischen Gesichtspunkte seiner Zeit zusammen und stellte für Mann und Frau, bald in Kopf-, bald in Gesichtslängen (10, 9, 8 und 7 Maße), für

---

[1] Buberl weist in romanischen Wandmalereien des Klosters Nonnberg in Salzburg in den Köpfen noch die Hilfslinien nach (Kunstgesch. Jahrb. 1909, Heft I/II).

[2] Aus Darcel, op. cit., Taf. 34, Ausschnitt; Feder.

[3] Ibid. Taf. 37, Ausschnitt; Feder.

[4] A. Weixlgärtner in der Besprechung von Bock, Dürers Skizzenbuch in Dresden. «Kunstgesch. Anzeigen» in Mitteilungen d. Institutes f. österr. Geschichtsf. 1906, Nr. 1, S. 7, Note 1.

[5] Thausing, Dürer II, 320.

Alter, Charakter und Beruf die entsprechenden Normalmaße auf (*a ciascun corpo la sua proportione particolare*, p. 51). Innerhalb dieser Verhältnisse galten der Apollo-Typus für die Maße des schlanken Jünglings (*Proportione suelta*), der Jupiter-Typus für jene des reifen Mannes als mustergiltig; der Venus-Typus ziemte anmutigen Frauen (*leggiadre e belle*), und der Junos als Ausdruck der Maestà der Muttergottes, Königinnen und Matronen. Raffael habe hierin die größte Harmonie erreicht und werde der Nachahmung empfohlen, was auch überreichlich geschah[1].

Übermaß und Korrektur.

Aber so wie es im 16. Jahrhundert Maler gab, die diesen Theorien zum Trotz alles Heil in der Beobachtung Michelangelesker Verhältnisse ersahen, so fanden sich andere, die sich ihr körperliches Ideal über alle Maße hinaus bewußt selbständig oder auch nur eigenwillig aufstellten (Parmegianino, Il Greco). Hier wirkten die privaten und öffentlichen Akademien immer segensreich, als sie das Überwuchern extravaganter Formen durch strenges Handhaben des Naturstudiums und weise Ausnützung antiker Gesetze wieder in ruhige Bahnen zu bringen suchten. Der schulmäßige Betrieb des Akt- und Antikenzeichnens, Behelfe aller Art, Skelett- und Muskelmänner, Proportionsfiguren, aus Gemälden und Zeichnungen zusammengestellte Vorlagen bildeten stets ein starkes Gegengewicht gegen eingebildete Schemen, verwirrende Theorien und aufsteigende Skrupel.

Abb. 82. Deutsches Proportionsmodell um 1530.

Proportionsfiguren.

Selbst Leonardo verdanken wir eine Naturstudie nach einem wiederholt verwendeten Modell, das schon in der Haltung an eine Proportionsfigur erinnert und in der leider kaum mehr sichtbaren, mitten durch den Körper laufenden Vertikalen die Maße des Aufbaues aufweist (Abb. 153). In ähnlicher Weise ist auch das im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrte deutsche Modellmännchen, das auf Dürers Proportion (9 Gesichtslängen) zurückgeht, aufgefaßt (Abb. 82), in gleicher Stellung auch eine Frau und ein Kind[2].

Außer der Proportione naturale unterschied man noch die perspektivische Proportion, der zufolge die Verhältnisse einer Figur bei gewissen Voraussetzungen, wie z. B. erhöhte Aufstellung, einer Korrektur unterzogen wurden. Ihre Anwendung wird häufiger bei Bildhauern als bei Malern beobachtet (Lomazzo, Tratt. 28).

[1] Tratt. I, 36 ff. — Birch-Hirschfeld, op. cit., S. 31.

[2] Wien, Kunsthistorisches Museum. — J. v. Schlosser, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance, Jahrb. d. kh. S. d. Kaiserh. 1913, S. 111.

Architekturmaße.

Eine eigenartige Nutzanwendung erfuhren die menschlichen Maßfiguren in der Architektur, in ganzen Aufrissen und Teilen. Im Sinne des Vitruv-Satzes, daß auch die Bauwerke Symmetrie und Proportion enthalten sollen, und zwar nach dem in der Natur vollendetsten Maße, jenem des männlichen Körpers, unterlegte man den Architekturentwürfen die neun Kopflängen[1]. In den wiedergewonnenen und neuvermessenen antiken Resten von Säulen und Gesimsen suchte man mit und ohne Zwang die vermeintliche Proportionseinheit unterzubringen (Abb. 83 und 84)[2]. Geschriebene und gedruckte Architekturlehrbücher beginnen mit dem mehr oder weniger strikten Hinweis auf die Körpermaße, mit dem Skelette und der Aufzählung der einzelnen Knochen[3]. Auch in Deutschland verkündete 1548 Rivius: »Dann kein herlich Gebeu eins Tempels rechtmessig componiert werden mag, es sey dann sach, das derselbig Bau in solcher Symmetri und Proportion, wie ein wol gestalter Mensch in allen Glidmassen auffs fleißigst geordnet sey[4].«

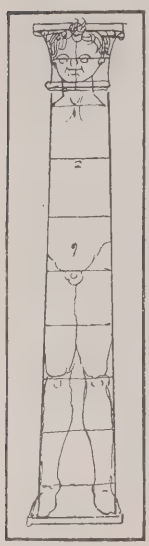


Abb. 83. Säulenzeichnung nach dem Vitruv-Kanon.

Komposition.

Die schwierigste Aufgabe erwuchs dem jugendlichen Künstler in dem gesetzmäßig und harmonisch anzuordnenden Aufbau einer Komposition, in der proportionalen Aufteilung aller Flächen und Konturen innerhalb einer bestimmten Umgrenzung und in der Ausgleichung linear und koloristisch verschiedener Teile untereinander. In zeitlich stufenweiser Abfolge geben uns Alberti, Leonardo und Lomazzo die Gesichtspunkte ihrer Richtungen, die in dem Kapitel Kompositionszeichnung noch besondere Erörterung finden sollen. So viele sich auch berufen glaubten, wenige waren auserwählt, aus angeborener, freier Schöpferkraft die gute Tradition mit starker Eigenart zu verbinden und neue Regeln zu formulieren. Die große Masse lebte von der Schablone ihrer Zeit oder sah schon in der geschickten Zusammentragung allerlei fremder Motive ihre Aufgabe erfüllt.

Anatomische Kenntnisse.

Über die anatomischen Kenntnisse der Künstler früher Zeit haben wir wenig Nachricht, kaum daß wir von Cennini erfahren, daß der Mann auf der linken Seite eine Rippe weniger habe und im ganzen Körper

[1] *Namque non potest aedes ulla sine Symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi ut ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem* (Vitruvius, De Architectura, L. III, K. I).

[2] Beide Abbildungen aus dem Budapester Architekturkodex (Stadtbibliothek), Ausschnitte, Feder. — Nach freundlicher Mitteilung Dr. S. Mellers, dem ich den Hinweis und die Einsicht in dieses interessante Manuskript verdanke, will man es dem venezianischen Architekten Angelo da Cortina (1469—1536) zuschreiben. Das Manuskript selbst wird um 1489—1509) angesetzt.

[3] So der Beginn des genannten Budapester Architekturbuches: *Prima è necessario di havere veramente tutte le misure e numero del osse del corpo umano ... e senza le qualj misure alchuna cosa chon arte horagione [o ragione] edifichare puossi* (fol⁰. 1). Und nun folgt die Aufzählung der Knochen.

[4] Rivius, Vitruvius-Teutsch, 1548, fol XCVI.

Knochen stecken. Ghiberti aber rechnet Anatomia schon zu den notwendigen Theorien; er als Bildhauer bedurfte ihrer. Alberti erwähnt sie in dem Abschnitt der Komposition der Glieder bereits im Zusammenhange mit der Malerei. Es sei notwendig, ein bestimmtes Maßverhältnis bei den Gliedern des menschlichen Körpers festzuhalten. Dies zu beobachten, wird es von großem Vorteile sein, zuerst das Knochengerüst des Lebewesens zu zeichnen, jedem Knochen hernach die Muskeln hinzuzufügen und dann das Ganze mit Haut zu umkleiden (S. 110). Also ein rein bildhauerischer Vorgang, der schon gründliche Kenntnisse voraussetzte. Darnach zu schließen, möchte man auch bereits modellierte Muskelmänner für den Beginn des Quattrocento annehmen, zumindest für die anatomischen Lehrsäle, wo sich auch Künstler Belehrung holen durften.

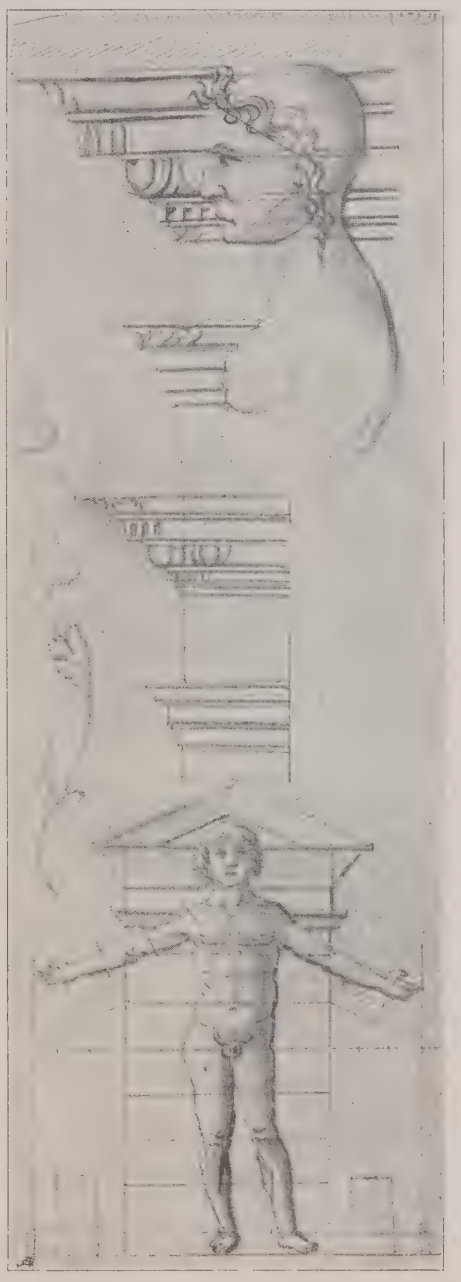


Abb. 84. Körperproportion, angewandt auf Architekturen.

Leonardo

Die überraschend einsichtigen Worte Albertis, die ihren Grund in den damals aufstrebenden anatomischen Studien hatten, fanden indes nur bei allerersten Künstlern Gehör. Ihre volle Bedeutung tritt erst ein halbes Jahrhundert später in der Zeichnung hervor, als Leonardo mit Hilfe des berühmten Anatomen Marcantonio della Torre († 1512) jenen der Kunst wie der Wissenschaft gleich wertvollen und heute noch das Erstaunen der Fachleute wachrufenden Kodex von Handzeichnungen schuf. «Und dieser (Leonardo) füllte ein ganzes Buch mit Zeichnungen an, die er selbst nach den von ihm sezierten Körpern in Rötel und mit Federumrissen ausgeführt hatte»[1]. Obgleich der Künstler selbst an die Veröffentlichung dieses Werkes dachte und schon bis zum Winter 1510 damit fertig zu sein hoffte,

[1] Vas. Mil. IV, 34 (Zusatz z. d. 2. Ausg.). Leonardo berichtet selbst, daß er über 30 Körper männlichen und weiblichen Geschlechtes und jedes Alters seziert habe.

hinterließ er seinem Schüler und Freund Melzi doch nur den Manuskriptband. Vasaris weitere Worte: «Darin bildete er alle Knochen ab und fügte ihnen ordnungsgemäß alle Nerven bei und überdeckte diese mit Muskeln, sowohl mit den am Knochen haftenden, den straffen und den beweglichen . . .» lauten wie eine Erfüllung von Albertis Anweisung. Diese gezeichnete Anatomie, von der Ende des 16. Jahrhunderts noch 779 Studienblätter in einem Bande vereinigt waren[1], die sich heute ihrer Mehrzahl nach in Windsor, Turin und Paris befinden, bildeten für die Künstler Italiens den Ausgangspunkt einer neuen Anschauung. Es wäre interessant, ihren Einfluß verfolgen zu können, wenn einmal das völlige Material publiziert vorläge[2]. Selbst Dürer holte sich von Bologna (1506), wie uns die eingeklebten Kopienreste seines Dresdener Skizzenbuches überliefern, aus Leonardos Kodex anatomische Anregungen[3]. Daß Michelangelo die gründlichsten anatomischen Studien betrieb, brauchten uns nicht erst Condivi und Vasari zu versichern[4]. Er beabsichtigte gleichfalls, eine Anatomie für Künstler herauszugeben.

Abb. 85. G. P. Lomazzo, Zeichnen nach sezierten Leichen.

Akademischer Unterricht.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Notomia allerorts in allen größeren Schulen und Akademien als Unterrichtsgegenstand eingeführt (Abb. 86) und auch privat leidenschaftlich gepflegt[5]. Nach Vasari habe Bartolommeo Torri, Schüler des Giulio Clovio und G. A. Lappoli, das Anatomiestudium derart betrieben, daß er unter seinem Bette Glieder menschlicher Leichname verwahrte und die Wohnung so verpestete, daß er wegen dieser anatomischen Schweinereien (*sporcherie*) von seinem Lehrer aus dem Hause getan wurde[6]. Derartige Übertreibungen gehören wohl zu den Ausnahmen und sollen, wenn schon Vasari genau berichtet, das neu erwachte Interesse bezeugen. Gründliches Studium gab es in Bologna in den Schulen der Passerotti, Calvaert und der Carracci, wo sogar an einzelnen Leichenteilen Sektionen vorgenommen

---

[1] Seidlitz, L. da Vinci II, 150.

[2] Heute nur: Chamberlains Imitations 1796; Sabaschnikoff 1898 und 1901 und Rouveyre 1901.

[3] A. Weixlgärtner, Die Vorlagen von Dürers anatomischen Studien im Dresdener Kodex (Mitteil. d. Gesellsch. f. v. K. 1906, Nr. 2).

[4] Condivi § 56 und 60. — Vas. Mil. VII, 146, 274.

[5] Eine kompilatorische Darstellung des Anatomiestudiums nach Skelettmann und Kadaver, beide an Seilen aufgehängt, bietet der Stich von B. Mazza von 1587 nach Johannes Stradanus.

[6] Vas. Mil. VI, 16.

wurden[1]; ebenso in Venedig bei Tintoretto[2]. Lomazzos Titelblatt zu seinem Trattato demonstriert das Zeichnen nach einem Gehenkten. Während einer die Muskulatur am Arme bloßlegt und erklärt, skizzieren zwei daneben sitzende junge Leute, die Mappen in der Hand, das Gesehene (Abb. 85)[3].

Der Norden.

In den Niederlanden wie in Deutschland kommt das Studium an Leichnamen vereinzelt und stets im Zusammenhange mit Darstellungen vom Sterben Christi vor. Dabei betätigte sich ein Naturalismus, welcher in dem «grauenhaft» gemalten Christuskörper Holbeins und in dem Crucifixus Grünewalds selbst die ein Jahrhundert später in Italien erwachenden *Modi naturali* eines Caravaggio übertraf. Dürer scheint, von einigen flüchtigen Kopien nach Leonardo abgesehen, sich mit den «innerlichen Dingen» nicht befaßt zu haben[4]. Seine «Proportion» weicht dem Thema aus, worüber schon Michelangelo Klage führt[5]. Mander empfiehlt, fleißig der Sektion von Toten zuzusehen (*met dooden te sien villen*)[6]. Die auf Grund von Sandrarts Bericht entstandene Anschauung, als hätte Rembrandt es ebenso wie Dürer gehalten, entspricht nicht den Tatsachen. Der Behauptung, daß er mit der Anatomie auf Kriegsfuß stand sowie auch mit Perspektive und Proportion (der Antike, Raffael und den Akademien)[7], widersprechen die beiden Anatomien (Dr. Tulp und Dr. Deyman) sowie eine Skelettreiter-Zeichnung (Darmstadt), die beweisen, daß er zu diesem Gelehrtenkreis nahe Beziehungen hatte. Ebenso scheint er in Dürers Proportion Rat gesucht zu haben[8]. Eine Zeichnung im Louvre: Mann mit ausgestreckten Armen, aber nicht im Kreise, sondern im Quadrate, lassen seine Untersuchungen proportionaler Lehrsätze erkennen[9].

Behelfe und Lehrbücher.

Seit Leonardos Zeit gab es anatomische Vorlagen, Muskelmänner und Gliedmaßenmodelle, Akademien genannt, in allen möglichen Wendungen, die von Hand zu Hand gingen. Solche Muskelmänner- und Skelettstudien begegnen uns in Pontormo-Zeichnungen[10]. Schon Ende des 15. Jahrhunderts erschienen außerdem Lehrbücher, so von Mondino, Pavia 1478 und Venedig 1498, oder von Johannes de Ketham, Fasciculus medicinae, Venedig 1491. Großen Einfluß hatte das mit reichem Abbildungsmaterial ausgestattete Werk des Andreas Vesalius, De corporis humani fabrica, Basilae 1542, zu welchem der Flamländer Giovanni Calcar, ein Schüler Tizians, die Zeichnungen lieferte[11]. In

[1] Malvasia II, 254; III, 378 und 485.

[2] *Talvolta scorticava membra di cadaveri per vedere la ragione de' muscoli* (Ridolfi II, 6).

[3] Ausschnitt aus der Zeichnung G. P. Lomazzos zum Titelblatt seines Trattato, Albertina, Inv. Nr. 2769. Lavierte Feder. — Über die Leidenschaft für Kadaver berichtet auch Mander von Aart Mytens, daß er dieselben mit Hilfe eines Kollegen vom Galgen holte (Mander-Floerke II, 85).

[4] Weixlgärtner, op. cit., S. 4.

[5] Condivi, § 60.

[6] Mander-Hoecker, Das Lehrgedicht, p. 62, v. 18 (in Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. VIII).

[7] Sandrart, T. A. II, III. Buch, S. 326. — Hofstede, Urkunden, Nr. 329, §§ 1—2.

[8] In seinem Inventar von 1656: t'proportie boeck van Albert Dürer (Hofstede, Urkunden, S. 204, Nr. 273).

[9] Vgl. Ser. VI, Taf. 3 der holländ. Handz., hsg. v. Kleinmann, Haarlem.

[10] Uff. 6726.

[11] Vas. Mil. VII, 460, Note 3.

Spanien galt außer Vesalio besonders Juan de Valverde de Hamusco, Roma 1556, mit Figuren von G. Bezerras[1].

Architektur.

So gering der Bedarf eines frühgotischen Malers an architektonischen Kenntnissen war, so umfangreich gestaltete sich derselbe in den nachfolgenden Perioden durch den Wetteifer, es den Architekten gleichzutun und auch im Bilde stets wechselnde Kombinationen von prunkvollem Bauwerk oder Innendekor aufzuweisen. Während dort nur Gebäudeschemen mit Stabsäulchen ohne Maß und Verhältnis, gewissermaßen als Symbole hinter den Figuren erstanden, suchte man hier den bühnenartigen Raum nach perspektivischen Gesetzen immer weiter in die Tiefe zu drängen und mit überraschenden Motiven zu füllen: bald Plätze mit nach rückwärts führenden Gassen, kunstvoll aufgeführten Palästen und Tempeln, Säulenhallen, bald reichgeschmückte Innenräume im antiken oder neuen Stil.

Bildhintergrund.

Und ebenso versuchte man im Norden in den feingezeichneten oder gemalten Innenräumen spätgotischer Kirchen dem Streben nach Raumgefühl gerecht zu werden, so sehr man sich auch dabei mit dem gegebenen Figurenmaß in offenen Widerspruch setzte.

Thronsessel.

Selbst die immer höher und phantastischer konstruierten Thronsessel italienischer Madonnen wurden zu Architekturproblemen, in denen einer den andern zu überbieten suchte. Nur zu oft wird man bei diesen mit verschwenderischem Reichtum an Schmuck und Kostbarkeiten ausgestatteten Prunkstücken mehr an Werke der Bildschnitzerei und Goldschmiedekunst erinnert als an solche der Malerei.

Lokale Forderung.

Von besonderem Einfluß auf die Betonung des Konstruktiv-Architektonischen war neben dem durchgedrungenen Raumgefühl die jeweilig gegebene Architektur der Kirchen und Kapellen selbst, in welchen die Altäre und Tafelbilder, immer stilistisch und harmonisch dem Ganzen untergeordnet, aufgestellt werden sollten, ob nun die Gesetze der Renaissance oder der Barocke diktierten. Und als es galt, die mächtigen Gewölbe mit großflächigen Gemälden zu schmücken, bildete deren architektonische Einteilung und Umrahmung allein schon das grundlegende Element für das Gelingen der zukünftigen Ausführung.

Plafonds- und Prospektmaler.

Ebenso erwuchsen durch den Eintritt vieler Maler in Hofdienste gewisse architektonische Aufgaben, wie Befestigungen *(architetti militari)*, Theaterprospekte, Triumphbogen und allerlei festliche Dekorationen. Ein Höchstmaß an perspektivischen und architektonischen Kenntnissen und Erfahrungen hatten Prospekt- und Dekorationsmaler (für Fassaden und Prunksäle) und Bühnenarchitekten, «Theatralingenieure», welche die Inszenierung der Opern durchführten, schon aus dem Grunde zu erbringen, als die Malerei hier die Baukunst und Skulptur zum großen Teile ersetzen sollte. Die Zeichnungen Pietro da Cortonas (Palazzo Barberini und Pitti), Andrea dal Pozzos und jene der Mitglieder der Familie Galli Bibiena geben uns einen Begriff von der fabelhaften Geschicklichkeit, der übersprudelnden Phantasie und den immer höher geschraubten Schwierigkeiten. Die berufsmäßigen Prospektmaler standen den

[1] Pacheco, p. 276.

minder erfahrenen Künstlern hilfsbereit zur Verfügung und schufen die Gesamtanlage komplizierter Dekorationen und für Landschafter selbst die kunstvollen Veduten.

Lerngelegenheiten.

Nach so vielfach gestellten Anforderungen ergab sich für den strebsamen Gehilfen von selbst die zwingende Notwendigkeit, sich in der Meisterschule, noch mehr aber durch eigenes Studium eine gewisse Summe architektonischen Wissens zu erwerben. Fördernd wirkte hier die große Baulust weltlicher und geistlicher Fürsten, vor allem die vielseitige Tätigkeit der italienischen Künstler als Baumeister, Bildhauer und Maler, so daß sich der Jugend, zumindest in den Hauptstädten, vielfach Gelegenheiten zur Ausbildung boten. Anderseits gingen im Quattrocento, wie Vasari in der Vita des Baccio d' Agnolo berichtet[1] und wie es tatsächlich so manche Künstlerlaufbahn bestätigt, viele Baumeister aus dem Bildhauer- und Bildschnitzerberufe, ja selbst aus der Goldschmiedekunst hervor, und die Malerei lief wiederholt wie eine natürliche Ergänzung des damaligen universellen Schaffens von selbst mit.

Akademischer Unterricht.

Im allgemeinen erfahren wir über den Durchschnittsunterricht in den privaten Zeichen- und Malschulen recht wenig, kaum daß uns Malvasia von den Carracci erzählt, daß sie in ihrer Akademie auch Lehrstunden der Architektur abhielten, in denen Agostino alles gedrängt und in wenig Regeln darlegte (III, 379)[2]. Auch in den öffentlichen Akademien, wo sie offiziell betrieben wurde, begnügte man sich mit den Elementen, die sich häufig nur auf die fünf Säulenordnungen beschränkten. Wissenschaftlicher und fortgeschrittener scheinen die von B. Ammanati empfohlenen Vorträge und Demonstrationen der Professoren in Florenz und Rom über Entwürfe, Einteilung und Zweckmäßigkeit von Bauwerken gewesen zu sein, an denen sich auch die Jugend beteiligen durfte[3].

Lehrbücher.

Als Hilfsbücher werden zu Vasaris Lebzeiten L. B. Albertis De re aedificatoria (Urausgabe Florenz 1485)[4] und Vitruvs De architectura (erste illustrierte Ausgabe Venedig 1511)[5] allgemein herangezogen und ebenso die einzeln erschienenen sechs Bücher S. Serlios (1537—1551)[6]. Ferner Vignolas (Giacomo Barozzi) Regole delle cinque ordini, Roma 1563 und Lomazzos Kapitel 44—47 seines Trattatos von 1585 (p. 403) über die zeit- und ortsgemäße Anwendung aller Bau- und Zierelemente. Dazwischen fallen noch

[1] Vas. Mil. V, 349.

[2] Oder von Calvaert: *dichiarando ed esemplificando gli ordini e la loro conveniente necessità e debita applicazione, giusta i tempi, i luoghi, le storie e favole rappresentate* (II, 254).

[3] Sendschreiben B. Ammanatis an die Mitglieder der Akademie in Florenz 1582, bei Guhl I, S. 456.

[4] Weitere Ausgaben Straßburg 1511 und 1541, Paris 1512 und 1543, die erste italienische Übersetzung Venedig 1546. Über die folgenden Ausgaben siehe J. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte II, S. 33. Ebenda in erschöpfender Weise die übrigen Architektur-Mss. und Druckwerke des Quattro- und Cinquecento.

[5] Weitere Ausgaben: Florenz 1513 und 1522, Venedig 1524; die erste italienische Ausgabe Como 1521; die erste deutsche von Rivius, Nürnberg 1548.

[6] Das IV. Buch, die viel gebrauchten Regole generali, Venedig 1537, das III. Venedig 1540, das I. und II. Paris 1545, das V. ebenda 1547 und das VI. Lyon 1551.

der handschriftlich vielfach verbreitete Traktat über die Baukunst von A. A. Filarete (1451—1464)[1] und Vasaris Abhandlung (Vas. Mil. I, 107).

Die Prospektmaler und Zeichner bedienten sich des reich illustrierten Werkes Andrea dal Pozzos: Perspectivae pictorum atque architectorum, partes II, Rom 1693, das dessen Namen weiter trug als seine großen gemalten Phantasiestücke auf Leinwand, Deckenbemalungen oder Theatra sacra[2].

Ebenso hatte der Norden neben den lateinischen oder in die Landessprache übersetzten Ausgaben italienischer Schriftsteller seine Handbücher, mitunter kombinierte Werke, deren Wesen immer auf die fünf Ordnungen hinauslief, wie z. B. De inventie der Colommen met haren coronementen ende maten ut Vitruvio ende andere diversche auctoren 1539, oder Hans Blums Beschreibung und Gebrauch der fünf Säulen, Zürich 1596, oder Musterbücher mit allerlei Erfindungen wie jene des fruchtbaren Hans Vredeman de Vries[3].

Romreisen. Die vielseitigste Anregung bildeten die Romreisen, wo man unter dem Eindrucke der alten Bauwerke sammelte, sich ausführlich gezeichnete Handbücher über die Ordnungen und äußeren Dekor anlegte und guten Geschmack zu erwerben suchte. Der Codex Escurialensis als Kopie eines Musterbuches D. Ghirlandaios oder das Budapester Architekturwerk geben sowohl vom Standpunkt eines Malers als eines Baumeisters Einblick in die Forderungen und Bedürfnisse jener Zeit. Und selbst diejenigen, welche ihre Studien und Übungen nach heimatlichen Gesichtspunkten anlegten, wie Jacopo Bellini, lassen in ihren Pergament- und Papierfolianten die stetige Fürsorge um den notwendigen Apparat phantastischer Prospekte erkennen, die gleichzeitig ihre architektonischen und perspektivischen Kenntnisse und Neigungen verkünden sollten (Abb. 295).

Maler als Baumeister. Anders gestaltete sich der Umfang des Wissens, wenn es galt, öffentliche Bauten zu übernehmen. Ohne die Frage immer beantworten zu können, woher plötzlich einem Maler diese so unbegrenzten Kenntnisse und Erfahrungen gekommen seien, wie z. B. bei Raffael, der neben seiner malerischen Tätigkeit die Angelegenheiten sämtlicher päpstlichen Bauten zu besorgen hatte, die gründliche Vorstudien und technische Erfahrungen beanspruchten, so mag hier, wie in noch manch anderen Fällen, darauf hingewiesen sein, daß wir erstlich mit der Gesamterscheinung umfassender Genies rechnen müssen, die ihre Ideen und Zeichnungen aus dem Füllhorn ihrer Talente leicht zu entnehmen vermochten, daß ihnen aber auch bei der Ausführung derselben stets Techniker und Baumeister als untergeordnete Organe zur Verfügung standen. Dabei sollte es zunächst nur auf neue geniale Konzeptionen ankommen, die mit schlichten Federrissen besorgt wurden. Anderseits ergaben sich nur zu oft während der Bauführung selbst Irrtümer, Fehler und allerlei Konflikte zwischen dem Geber der Ideen und den nur schwer nachfolgenden Werkleuten[4]. Aber ebenso steht fest, daß damals das Verständnis für Architektur im Gegensatz

[1] Erste Ausgabe von Wolfg. von Oettingen, Wien 1890 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. III).

[2] C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887, S. 460.

[3] Aufgezählt von H. Floerke in seiner Mander-Ausgabe II, S. 109, und Anmerkungen Nr. 211—222.

[4] Raffaels Loggienbau und Ant. da Sangallo, Vas. Mil. IV, 363; V, 454.

zur heutigen Zeit ein allgemeines war, daß sich der Blick unter dem steten Eindruck neu erstehender, mächtiger Kunstwerke täglich schulte, die Phantasie sich anregte und der Geschmack veredelte.

Öffentliche Akademien.

Öffentliche Akademien.

Der bereits besprochene Unterrichtstypus der verbesserten Privatschulen wurde mehr oder weniger getreu von den öffentlichen oder staatlichen Akademien übernommen, nur daß man geregelter, wissenschaftlicher und pädagogischer vorging, Zucht und Ordnung beobachtete und daß für entsprechende Fachlehrer vorgesorgt war. Die italienischen Gründungen (Florenz, Rom, Bologna) fallen gegen Ende des 16. Jahrhunderts in die Periode des ausgesprochenen Doktrinarismus; jene Frankreichs in das folgende[1]. Der Übergang vollzog sich nicht ohne Kampf. Die außerhalb stehenden, Gilden und privaten Schulen zugehörigen Meister befehdeten die offiziellen Inhaber der Lehrstellen, die sogenannten Akademiker, der Würden und Ehren und etwaiger Aufträge halber, aber auch hinsichtlich mancher doktrinärer Anschauungen. Besonders lebhaft gestaltete sich der Parteienkampf in Paris zwischen dem Anhang des Pierre Mignard und dem akademischen Kreis, an dessen Spitze der erste Maler des Königs Charles Le Brun stand.

Während nach den italienischen Verfassungseinrichtungen die Ämter regelmäßig wechselten, wurden in Frankreich 1668 die Würden des Kanzlers und Rektors vereinigt und lebenslänglich verliehen. Dies hatte zur Folge, daß innerhalb der Akademie energisch um die höchste Stelle des *premier peintre du roi* gestritten wurde, daß man gealterte Würdenträger der Verzopfung beschuldigte und schließlich, auch seitens der Enzyklopädisten, die ganze akademische Institution als überlebt betrachtete.

Accademia del Disegno di Roma.

Einen erhellenden Einblick in das Leben und Treiben einer italienischen Akademie verschaffen uns die Aufzeichnungen des Romano Alberti über die 1593 durch Federigo Zuccheri in Rom gegründete Vereinigung[2]. An ihrer Spitze stand der von den ordentlichen Mitgliedern gewählte Principe. Ihm unterstanden die eigentlichen Mitglieder, Academici utili e honorati, fertige Künstler, die sich durch Unbescholtenheit und ein anerkanntes Kunstwerk als würdig erwiesen hatten; dann die fortgeschrittenen Schüler, Academici studiosi, die sich durch eine gute Handzeichnung ihrer Phantasie von der Congregatione secreta die Gutheißung und infolge derselben die Aufnahme gesichert hatten; und schließlich die Anfänger, Academici desiderosi, die verpflichtet waren, eine talentvolle Zeichnung im Geschmacke des Principe nach einem hervorragenden Meisterwerk der Vergangenheit oder jener Malereien, die Gefahr liefen, durch die Ungunst des Wetters zugrunde zu gehen (z. B. Polidoros

[1] A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 157, Die Gründung von Akademien. — H. Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Pal. Farnese, op. cit., p. 56. — A. Dresdner, Die Kunstkritik I, S. 95 ff.

[2] Origine et progresso dell' Academia del Dissegno de Pittori, Scultori ed Architetti di Roma, Pavia 1604. Romano Alberti war Akademie-Sekretär.

Fassadenfresken), dem Kunstrate vorzulegen. Der letztere wurde von dem Principe gewählt und bestand aus vier Mitgliedern (Consiglieri), zwei Malern, einem Bildhauer und einem Architekten (S. 10). Einer der Beiräte war gleichzeitig der Vorstandstellvertreter (Luogotenente).

Lehrer und Programm.

Die eigentlichen Lehrer waren die durch das Los gewählten zwölf Officiali oder Assistenti, die je einen Monat Dienst leisten mußten (S. 7). Sie hatten die Pflicht, die Jungen alle Sonntage zur Messe und zur Predigt zu führen, dann eine Art Exhorte zu halten, um sie zu einem friedfertigen und bescheidenen

Abb. 86. Römische Malerakademie nach 1600. Gest. von Francesco Alberti.

Leben zu ermahnen, und jedem einzelnen, je nach Fähigkeit, das Wochenpensum zuzuweisen, d. h. genau zu bestimmen, wer das Handzeichnen übe, wer Köpfe, Hände, Füße, Kartons oder Reliefs zeichne, wer nach der Antike oder den Fassaden des Polidor arbeite und wer das Naturstudium nach Landschaften, Häusern, Tieren betreiben solle. Außerdem wurden zur passenden Zeit Akte *(spogliari ignudi)* mit Anmut und strenge nach den Verhältnissen studiert, Modelle aus Ton oder Wachs angefertigt, entsprechend drapiert und nach guter Manier gezeichnet. Desgleichen wurde Architektur und Perspektive vorgetragen (S. 7 u. 8).

Diejenigen, welche sich in der Woche besonders gut aufgeführt hatten, erhielten für die folgende eine Art Aufsichtsrecht und wurden gleich Assistenten respektiert. Alle 14 Tage waren die Zeichnungen in den eigentlichen akademischen

Sitzungen unmittelbar vor dem Hauptvortrage dem Principe vorzulegen, der sie beurteilte, korrigierte und die Prämien verteilte (S. 15 und 16).

Academia d'Pittori.

Wie eine Illustration dazu erscheint uns eine aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammende Radierung des Pier Francesco Alberti (B. 313), in welcher sämtliche Vorgänge der römischen Academia d'Pittori vorgeführt werden, und zwar in einer an die «Schule von Athen» gemahnenden Auffassung (Abb. 86). Lehrknaben und Fortgeschrittene befinden sich in voller Tätigkeit. Von den linearen Vorübungen angefangen (links, Zeichnen von Augen) bis zum Zeichnen nach Abgüssen und dem Skelettmann, von dem Geometrieunterricht bis zur Architektur und Anatomie erhält alles, und selbst das Modellieren, eine ausführliche Darstellung[1]. Nur das Nacktzeichnen fehlt.

Frankreich.

Den italienischen Akademien am nächsten verwandt war die 1648 in Paris gegründete und von den Malermeistern (Mignard) so angefeindete Académie royale. Schon die Tables de Préceptes des H. Testelin 1675, die sich bis 1747 erhielten, übernahmen alle jene Vorschriften, nur pedantischer, detaillierter und akademischer ausgestaltet, wie sie die unter dem Vorsitze Le Bruns abgehaltenen Konferenzen ergeben und festgestellt hatten[2]. Um 1749 ward die von Tournehem und Coypel getroffene Neuorganisation eingeführt, nach welcher die Schüler in vier Gruppen geteilt waren, in die Académiciens *(fils d'Académiciens)*, in die Grands Prix mit sechs Plätzen für die Elèves protégés, in die Medaillisten und in die Simples élèves[3].

Die Aufnahme der Jungen konnte nur durch ein von einem Mitglied der Akademie ausgestelltes *«Billet de protection»* erfolgen, eine Bestätigung, daß der Petent die Elemente des Zeichnens beherrsche. Man begann mit dem Kopieren nach Meisterzeichnungen, meist männlichen Akten, oder nach Stichen dieser Art[4].

Gipszeichnen.

Die weitere Stufe war das Gipszeichnen, d. h. nach der Antike *(Etude de la bosse)*, das aber bereits in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts sowohl von der widerstrebenden Jugend als Last, als auch von einzelnen Professoren als «verderblich» empfunden wurde. Die *«répugnance»* bildete eine ständige Klage und bewirkte einen Besuchsrückgang. Erst gegen 1760—1762 unter dem besonderen Einflusse Coypels und Caylus überfüllte sich der Antiken-Zeichensaal,

---

[1] Pier Francesco Alberti, geb. 1584, † 1638 zu Rom.

[2] Die sechs Punkte waren: *le trait, l'expression, les proportions, le clair e l'obscur, l'ordonnance, la couleur.* Neu abgedruckt in Jouins Conférences. Dresdner, Kunstkritik I, S. 113. — Über die Gründung ebenda, S. 108.

[3] Jean Locquin, La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Paris 1912, p. 72 und 78.

[4] Eine von Cochin gestochene Vignette (1763), eine Ecole académique darstellend, zeigt die Eleven der Elementarklasse (Kopisten), der Gipsklasse und jene des männlichen Naturaktes an der Arbeit. — Namentlich galten in der ersten Klasse Stichwerke nach Raffael, Michelangelo und Annibale Carracci als die besten Vorlagen, wenngleich auch Aktzeichnungen (Originale) von Zeitgenossen, wie Bouchardon, Boucher, Van Loo, Fragonard, Amand, Briard, Cochin, Lagrenée, Parrocel, Parizeau, Huet u. a. zum Gebrauch herangezogen wurden. (Locquin op. cit. p. 73.) — Diese Prinzipien fanden auch im häuslichen Unterrichte Nachahmung; siehe Chardins Gemälde «le Dessinateur» (H. de Rothschild) oder dessen «Gipszeichner», gest. v. Le Bas.

so daß ein zweiter eingerichtet werden mußte. Allein der Kampf von Seite der Enzyklopädisten gegen die Gipskunst dauerte ununterbrochen an[1].

Aktzeichnen.

Den Abschluß bildete das Aktzeichnen nach der Natur, «L'Académie, La Nature», und zwar nur nach dem männlichen Körper, der von den Lehrern kunstvoll gestellt wurde. Das Crayonzeichnen (Kohle, Kreide, Rötel) war dabei

Abb. 87. Die Pariser Akademie, nach G. de Saint-Aubin.

die wesentlichste Aufgabe; der Pinsel durfte erst Anwendung finden, wenn man sich an den ersteren satt gearbeitet hatte. Das Kolorit erlernte man mehr oder weniger auf eigene Faust durch Kopieren der Meisterwerke im Louvre[2].

Ein treues Abbild des Aktsaales der Académie royale de Peinture bietet eine Zeichnung des Gabriel de Saint-Aubin, die gelegentlich eines Besuches Christians VII. von Dänemark um 1768 entstand (Abb. 87)[3]. Amphitheatralisch

[1] Locquin, op. cit. p. 72. [2] Ibid. p. 81.

[3] Coll. Ch. Pardinel. Gewischte Kreide. Aus: Soc. de Reprod. des Dessins de Maîtres 1913.

sitzen die Zeichner um das Gruppenmodell, das einen Totschlag posiert (Kain und Abel oder Herkules) und von einer großen Schirmlampe — das Zeichnen begann um 5 Uhr — Beleuchtung erhält. Rechts der König als Besucher mit Suite und darüber die unvermeidliche Gloire. Die Wände sind mit Bildern und Zeichnungsvorlagen dicht bedeckt.

Während man im ganzen über drei offiziell angestellte männliche Modelle verfügte, war das weibliche streng verboten (siehe: Modelle). Erst 1759 gestattete man dessen Zulaß, natürlich bekleidet, als das von Caylus gestiftete Preiszeichnen für seelischen Ausdruck (*Têtes d'Expression*) es erheischte, einmal im Jahre und in der Dauer von drei Stunden (Abb. 88)[1]. Têtes d'Expression.

Von theoretischen Studien waren auch hier wie in Italien Geometrie, Perspektive und Anatomie vorgeschrieben. Die Perspektive, mehr vom Standpunkte einer geometrischen Wissenschaft als in praktischer Weise doziert, fand bei den Kunstjüngern wenig Beifall. Der immer wohlwollende Caylus schrieb 1764 zur Aneiferung einen *Prix de Perspective* aus, aber es stellten sich nur fünf Bewerber ein. Man beschuldigte die schlechte Methode, wechselte die Lehrer, aber ohne ersichtlichen Erfolg. Perspektive.

Ebenso leidlich stand es um die Anatomie. Man sandte die Eleven bis 1776 in die École de Chirurgie, um die Vorlesungen zu hören, d. h. die eben wollten. Als Hauptbehelfe dienten die Squelettes und die Écorchés, Muskelmänner nach Modellen des Bouchardon oder Houdon in Gips oder farbigem Wachs hergestellt, oder anatomische Atlasse[2]. Dabei wurde empfohlen, dieselben mit guten Antiken sowie mit gemalten oder skulpierten Figuren neuerer Zeit wohl zu vergleichen und sie besonders beim Modellzeichnen heranzuziehen. Aber die Klage über die gleichgültige und geringschätzige Auffassung dieser Disziplin als eine trockene und wenig angenehme verstummte nicht im 17. und 18. Jahrhundert. Watelet und Levesque kämpften noch 1792 gegen diese Vernachlässigung[3]. Anatomie.

Mit der Neuorganisation von 1749 setzten zum ersten Male die offiziellen Vorlesungen über Geschichte, Fabel und Geographie ein, die während der Zwischenpausen durch Ablesen einzelner Kapitel oder gar nur durch Privatlektüre gepflegt wurden. Die beiden ersten Disziplinen hatten die Aufgabe, die Phantasie anzuregen und zu bilden, aber auch zur Komposition hinüberzuführen. Bernard Lépicié ließ stets im Anschluß an ein durchgenommenes Thema Kompositionsskizzen arbeiten. Die besten Zeichnungen wurden ausgewählt und in einer Mappe chronologisch eingeordnet[4]. Historie.

Der Abschluß staatlicher Ausbildung, doch nur für die «Protégés», erfolgte in Rom in der von Ludwig XIV. gegründeten und von Charles le Brun eingerichteten Académie de France, gegen die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gleichfalls heftige Stimmen seitens der Enzyklopädisten laut wurden. Man stritt leidenschaftlich. Der Kampf gegen den Académisme, in Romreise.

[1] Nach Locquin befindet sich die Originalzeichnung, datiert vom Jahre 1762, im Louvre und stellt La Douceur dar; abgebildet und beschrieben im Katalog: Collection des Goncours, Paris 1897, Nr. 54. Ausschnitt.

[2] Über die Entstehung von Houdons Écorché siehe Joh. Chr. v. Mannlich, Ein deutscher Maler, Berlin 1910, S. 97.

[3] Dictionnaire des Arts de Peinture I, 76. [4] Locquin, op. cit. p. 88.

dem man gleichzeitig das Königtum und alle konservativen Elemente treffen wollte, wurde auf der anderen Seite von den Ästheten aufgenommen und die Literatur für und gegen Italien, die Herabsetzung und Verteidigung Raffaels, Renis, Guercinos, Tizians vom Standpunkte einer heute kaum verständlichen Doktrine wuchs ins Ungeheuerliche[1].

Abb. 88. Kopfpreiszeichnen. Nach Cochin fils.

Nach dem Pariser Vorbilde entstanden im Verlaufe des 18. Jahrhunderts in den größeren Städten Frankreichs nicht weniger als 36 Ecoles oder Académies de Beaux Arts[2].

Deutsche Akademien.

Die französischen Akademien beeinflußten wieder jene der übrigen nordischen Länder. Daniel Gran spricht 1751 nach der Umgestaltung der Wiener Akademie

[1] Algarotti, Œuvres, Berlin 1772. — Dresdner I, S. 117 ff., S. 252 ff.
[2] Locquin, op. cit. 115—117.

als von «diesser französischen Neyen Accademiae[1]». Der in Deutschland noch lange zopfig gehandhabte Zunftzwang hatte nicht wenig dazu beigetragen, daß die von Italien heimgekehrten Künstler in wiederholten Ansuchen bei den Behörden und durch gesetzwidriges Verhalten die Trennung von den kunstgewerblichen Gilden und freiere akademische Einrichtungen durchzusetzen suchten. Man gab sich schon zufrieden, wenn die Erlaubnis zur Errichtung von Privatakademien, d. h. von Vereinigungen fertiger Künstler und Kunstfreunde erteilt wurde. Auf diese Weise entstand z. B. 1662 die von einigen Liebhabern und Künstlern gegründete Nürnberger Akademie, die erste in Deutschland, mit Joachim von Sandrart als Direktor[2]. Anfangs wurden die Übungen in dessen Wohnung abgehalten, später erst in dem ehemaligen Barfüßerkloster, um gegen Ende des Jahrhunderts wieder aufzuhören. Erst 1703 erfolgte die Gründung einer Städtischen Akademie mit dem ersten Direktor Joh. Daniel Preissler.

Unterrichtsnormen.

Ihr wesentlicher Unterricht bestand im Aktzeichnen während der Wintermonate. Nach einem halbjährigen Kurs hatte jeder «Scholar einen akademischen Riß mit Unterschreibung seines Namens zu hinterlassen», um eventuelle Prämia zu erreichen. Diese Halbheit eines Instituts bedurfte einer Ergänzung und schon im nächsten Jahre, wieder auf Betreiben Preisslers, wurde «die kleinere Zeichenschule» für Knaben und Handwerkerlehrlinge gegründet[3]. Die erste Klasse hatte das Elementarzeichnen, die zweite die Gemütsbewegung, auch von denen Armen, Schenkeln und Leibern, die dritte die Proportion der Figuren nach römischen Statuen und anderen guten Zeichnungen und die vierte das Zeichnen nach dem Leben mit Vorlegung körperlicher Dinge als von Wachs oder Gips, und jedesmal zu Ende eines Monates einige Unterweisung von der Anatomia zu traktieren.

Holland.

Einen ähnlichen Verlauf berichtet Houbraken aus dem Jahre 1656 von der Haagener Akademie. Zuerst Trennung von den Glasmachern, Sesseltischlern und Buchbindern, dann Vereinigung und Einzug in den obersten Stock der Butterwage, später in vier Räume der Kornbörse, die ihnen vom Stadtrat zur freien Benützung überlassen wurden. Der rasch und scharf satyrisch gegen die ehemaligen Brudergilden ausgeschmückte Hauptsaal diente als Verkaufslokal, der zweite als Versammlungsort, der dritte als Zeichenschule[4].

Diese Beispiele mögen genügen. Die Entwicklungsgeschichten der nach und nach allüberall erstehenden Akademien, die uns heute in mehr oder weniger dicken Bänden vorliegen, enthalten eine Fülle kunst- und kulturhistorischen Materiales und verdienen alle Beachtung. Hing das absolute Gedeihen

---

[1] Kunib. Zimmeter, Michel und Franz Unterberger, Innsbruck 1902, S. 19. — William Hogarth erzählt, daß die in der Queen Street von einigen Malern begründete Akademie die in Frankreich gebräuchlichen Formen nachahmte (Hogarths Aufzeichnungen, deutsch von M. Leitner, Berlin 1914).

[2] Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs von Josef Baader (in: Zahns Jahrbücher I, 263). — Ferner G. A. Will, Geschichte der Nürnbergischen Malerakademie. Altdorf 1762.

[3] J. Baader, op. cit. S. 266. — Georg Schrötter, Die Nürnberger Malerakademie und Zeichenschule, Würzburg 1908, S. 16 ff.

[4] Houbraken, Schouburgh, Quellenschr. f. Kunstgesch. XIV, S. 106.

der Kunst, wie Holland bewies, auch nicht von der Pflege der Akademien allein ab, so waren deren Einrichtungen für manche Länder und Zeiten doch die einzige Form von Kunstbetätigung und ihr Aufstieg und Verfall hielt Schritt mit der lokalen Kunstentwicklung. Sie bildeten Gradmesser der offiziellen Förderung. Wenn 1750 an der Wiener Akademie der 80 jährige Meytens als Direktor und ein k. k. Hofvergolder und Spaliermaler als Vizedirektor angestellt werden sollten, was nur durch den Protest der Professoren verhindert werden konnte, so will dies sagen, daß zu jener Zeit die Wahrnehmung öffentlicher Kunstinteressen nicht allzu ängstlich aufgefaßt wurde[1]. Es war für die damaligen österreichischen Maler ein Glück, daß die Klöster anders dachten.

Gehilfen- und Wanderjahre.

Ihr Beginn.

Nach Absolvierung der Lehrjahre erfolgte, falls man nicht bei demselben Meister weiterhin verbleiben wollte, die vorgeschriebene Wanderschaft. Deutsche Zunftordnungen bestimmten sogar die Anzahl der Jahre[2] und machten davon die Bewerbung um die Meisterschaft abhängig. Die fahrenden Gesellen und Malerknechte gingen oder ritten in die Welt, lernten Städte und Länder kennen, traten des Erwerbes halber bald da, bald dort bei fremden Meistern in die Lehre und arbeiteten so an ihrer weiteren Ausbildung. Cennini weiß noch nichts von dieser segensreichen Unstetigkeit zu erzählen. Nach ihm verbleibt man nach sechs Lehrjahren noch weitere sechs Jahre in der Werkstatt und betätigt sich mit an Tafeln und Fresken, macht praktische Versuche im Malen, Ornamentieren, Goldgewändermalen und übte unermüdlich das Zeichnen (Kap. 104). So die mittelalterliche Zucht. «Wenn du verdienen willst, reise nicht, sonst geht alles drauf. Will man Ehre von der Kunst haben und die Kunst gut ausüben, muß man ansässig bleiben», lauten die Ermahnungen eines biederen Glasmalermeisters aus dem 14. Jahrhundert[3].

Florenz, Rom, Venedig.

Im Quattrocento nahm der Wandertrieb freiere Formen an und wuchs sich in den folgenden Jahrhunderten mehr und mehr zu einer unabweisbaren Notwendigkeit heraus. «Eine Zeitlang Werke von der Hand verschiedener Meister ansehen», heißt es bei Leonardo (§ 47). Die Biographien der einzelnen Künstler geben von nun ab ein buntes, schicksalsreiches, mitunter abenteuerliches Bild. Innerhalb Italiens waren bis zum Ende des 15. Jahrhunderts Rom und Florenz, im weiteren Verlaufe mehr Rom das Hauptziel aller. Vasari, der Vertreter der Antike, der Kunst Michelangelos und Raffaels, verzeichnet genau, wer die Zentrale besucht hat. Hier erst begann das *Gran studio nel disegno*. Nichtsdestoweniger wurden durch den Einfluß der Eklektiker auch oberitalienische Städte wie Parma und Venedig zu allgemeinen Reisezielen[4]. Die Carracci empfahlen ihren Schülern, so wie sie selbst getan, sich bei den beiden Hauptmeistern die

[1] C. v. Lützow, Gesch. d. k. k. Akademie d. b. K., Wien 1877, S. 27 ff.

[2] Nach der Leipziger Malerordnung von 1577 z. B. zwei Jahre (Beiträge z. Kunstgesch. II, 1879, S. 67).

[3] Traktat des Meisters Antonio von Padua über die Glasmalerei (Robert Bruck, Rep. f. Kw. 25, S. 262).

[4] Annibale an Lodovico, Parma 18. 4. 1580 (Guhl II, 38).

große Kompositionslinie, bei Correggio die Anmut und bei Tizian den Farbenzauber zu holen. Weil die kunstfrohe Jugend meist mittel- und unterstandslos in Rom anlangte, so suchte sie durch Empfehlungen Hilfe und Unterkunft und fand dieselbe auch vielfach in Klöstern oder bei geistlichen Würdenträgern[1].

Beschäftigung.

Die Betätigung als Gehilfe *(socii, consocii, laborantes)* entsprach nicht immer dem heißen Streben nach Vervollkommnung, denn das Einerlei von Übertragen, Kopieren, Untermalen, Fertigmachen von Architekturen und Landschaften, Gewändern und Beiwerk füllte oft ihre Tage aus[2]. Alessandro Tiarini malte bei einem unbedeutenden Porträtisten, Ceci genannt, an Bildnissen nur die Hände (Malvasia IV, 183). Zweierlei suchte ein jeder zu erreichen, künstlerische Komposition und glanzvollen Kolorismus. Als Vorübung zur ersten galt es, die vorbereitete Zeichnung des Meisters oder gar nur dessen Entwurf auf der zu bemalenden Fläche fertigzustellen, oder den Karton nach der Skizze zu zeichnen oder kleine Aufträge nach eigenen Erfindungen auszuführen[3].

Entlohnung.

Die Entlohnung für zeichnerische und malerische Dienstleistungen beruhte nur auf gegenseitiger Abmachung und richtete sich nach dem Geschäftsgange, nach Stadt und Werkstatt. In dem Kontrakt Fra Angelicos mit der Domopera in Orvieto vom 14. Juli 1447 werden dem Meister 200 Dukaten Jahresgeld und dem Consocius B e n o z z o monatlich sieben Dukaten zugesprochen, während die anderen Gehilfen einen oder zwei erhielten[4]. Tizian verlangt für seine Helfer vier Dukaten, erwirkt aber nur drei[5]. Guido Reni mußte sich noch als Zwanzigjähriger den Carracci verpflichten, einzelne bei ihnen bestellte Bilder für sie zu entwerfen *(sbozzare)*, zu untermalen *(campire)* und fertigzumachen, und zwar ohne jedes Entgelt; sie dagegen versprachen, ihn zu verpflegen, ihm den Lohn kleinerer Arbeiten zu überlassen und den vollen Preis jener, welche ihm anderweitig direkt übertragen würden[6]. Bei der Ausschmückung weitläufiger Innenräume bediente man sich der in den Herbergen auf Arbeit wartenden Gehilfen und lohnte sie selbst tagweise. Stets hielten sich in Rom junge, fremde Künstler auf, die sich für Taglohn *(agiornate)* verdingten, um zu lernen und zu verdienen[7]. In kleinen Werkstätten zahlte man oft nur 1 bis 2 Testoni ($1^1/_2$ bis 3 Lire) pro Tag[8].

Konflikte.

Dabei gab es vielfach Streit zwischen Meister und Gesellen und laute Klage über die Habsucht der ersteren, so daß, wie die Viten melden, aus diesem Grunde der Wechsel von mithelfenden Kräften ein beständiger war[9]. Auch allerlei andere Ursachen wie künstlerischer Ehrgeiz führten zu Konflikten. So

[1] So Reni und Albani im Kloster d. h. Praxidis (Passeri, p. 324).

[2] Passeri, S. 322. — Mander-Floerke I, 293.

[3] Malvasia IV, 5: Guido Reni bei Dionys Calvaert und ibid. IV, 7: Reni bei den Carracci.

[4] M. Wingenroth, Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, Heidelberg 1897, S. 8 und Della Valle, Storia d. Duomo di Orvieto, p. 125 und 309.

[5] Guhl I, 264.

[6] Malvasia IV, 7. — Ähnliche Bedingungen erfuhr Jan van Scorel (Mander-Floerke I, 267).

[7] Vas. Mil. VII, 84.

[8] Malvasia IV, 185 ff.

[9] A. Camassei bei Domenichino, Passeri, S. 185.

kam es zwischen Taddeo Zuccheri und dem in seiner Werkstatt arbeitenden jüngeren Bruder Federigo zu Mißhelligkeiten, weil sich der letztere keine Korrekturen beim Freskenmalen gefallen lassen wollte. Das weitere Dienstverhältnis konnte nur dadurch aufrecht erhalten werden, daß man ausmachte, Taddeo dürfte als Meister wohl die Zeichnungen und Kartons verbessern, nie mehr aber die Ausführung, es sei Tempera oder Fresko[1].

Nordische Wanderer.

Weit schlimmer erging es den nordischen Gesellen, die auf ihrer Wanderung in der engeren und weiteren Heimat bloß des lieben Unterhaltes willen bei dem Erstbesten, oft in kleinen Städten, Dienst nehmen und roboten mußten. Die Arbeiten hatten bisweilen kaum etwas mit Kunst zu tun; stand ihnen auch die Tür offen, so konnte sie im nächsten Ort ein gleiches Schicksal erwarten[2].

Fahrten ins italienische Land, und zwar bis Rom, fanden seitens nordischer Künstler schon frühzeitig statt. Waren es auch in erster Linie Pilgerreisen Seelenheiles halber, so hatte man auf diesen Wanderungen von Stadt zu Stadt doch vielfache Gelegenheit, Kunstdinge kennen zu lernen. Meister Bertram, Maler und Bürger von Hamburg, pilgerte 1390 «zum Troste seiner Seele» nach Rom[3]. Und wenn man sich den streng religiösen Anstrich der alten Gildeneinrichtungen vor Augen hält, so mochte sich dies wohl öfter ereignet haben. Roger van der Weyden machte dort 1450 das Jubiläum mit. Jan van Scorel besuchte außer Rom sogar Jerusalem.

Veranlassung.

Es gab aber noch andere Ursachen. Die frühe Vorliebe der Italiener für nordische, namentlich niederländische Feinmalerei erweckte lebhafte Beziehungen in Handel und Wandel. Man fand sogar Aufträge; Hugo van der Goes malte für Sta. Maria Nuova in Florenz, Jodocus van Gent arbeitete in Urbino und in den Zunftbüchern Oberitaliens aus dem Quattrocento finden sich manche Namen mit dem Zusatz: *todescho* oder *d'Alemagna*. Wanderten deutsche «Malerknechte» auch gerne an den Rhein oder in die Niederlande, so gab, zumal im 16. Jahrhundert, die Sehnsucht nach dem Süden der Mehrzahl Ziel und Richtung. Und hatte Dürer auf seiner ersten, über vier Jahre währenden Gesellenfahrt auch in Straßburg und Basel Beschäftigung gesucht, so zog es ihn kurz nach seiner Heimkehr gleichfalls südwärts. Nicht bloß der Reiz einer neuen großen Kunst und deren lebendiger Betrieb, sondern auch die weniger beschränkenden Einrichtungen Italiens gegenüber den unleidlichen deutschen Zunftverhältnissen lockten die Unternehmungslustigen hinaus. Artikel wie: Jeder Geselle habe zuerst eine zweiwöchige Probe zu bestehen und es sei ihm strenge verboten, selbständige Arbeiten zu übernehmen[4]; oder jener: »Wenn ein frembder gesell anhero gewandert kombt, soll er bey dem Obermeister sich angeben, undt welcher Meister am lengesten keinen gesellen gehabt, dem soll er zue arbeitten schuldigk sein», waren nicht darnach, künstlerisch viel profitieren zu lassen[5]. Auch Bildhauer und Bildgießer zogen dahin.

[1] Vas. Mil. VII, 89. [2] Mander-Floerke I, 377, 379.

[3] «*Ik Bertram malre hebbe willen to wanderne to Rome to troste miner zele*» (H. Heubach, Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram, Jhb. d. kunsth. Institut. d. k. k. Zentralkommission 1916, S. 172).

[4] M. Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag, S. 82.

[5] Leipziger Malerordnung, op. cit., S. 68.

Hermann Vischer, Peters ältester Sohn, ging «kunsthalb auf seinen eigenen Kosten gen Rom und bracht viel künstliche Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, mit» (Neudörffer). Einen besonderen Anziehungspunkt bildete Venedig. Dürer fühlte sich hier wie an der Sonne und verlängerte gerne seinen Aufenthalt. Später ließen sich J. Heinz und Rottenhammer nieder und richteten sich häuslich ein. Die Sadeler hatten daselbst ein Kunstgeschäft und unterhielten lebhafte Verbindungen nach dem Norden hin.

Die angenehmste, leider seltene Veranlassung zu Romreisen gaben die Freiplätze an der Académie de France oder Gnadenakte kunstsinniger Regenten, die ihre Günstlinge zur weiteren Ausbildung nach Italien sandten (Jos. Heinz durch Rudolf II.).

Niederlande.

Seit P. Brueghel d. Ä. war die Romfahrt auch in den Niederlanden offiziell geworden[1]. Rom und Florenz waren im 16. und 17. Jahrhundert die Städte, wo es Akademien und Schulen, Modelle aller Art, Anregung, Aufträge und Unterhaltung gab. Die Zeiten waren damals gut und das Geld hatte besseren Umlauf (Passeri). Vlamen und Holländer suchten schon auf der Wanderung durch Deutschland, Belgien oder Frankreich Stellung und Arbeit. Einen längeren Aufenthalt bot Mailand, Venedig, Bologna, Florenz. Karel van Manders Biographien gestatten hier reiche Belehrung[2]. Man wanderte gewöhnlich paarweise oder auch in größerer Gesellschaft und trug im Reisesack eine Empfehlung an landsmännische Meister, die sich in Italien ansässig gemacht hatten, um als Geselle eintreten zu können.

Landsmannschaften.

In Rom wohnte man in einem Stadtviertel dicht beisammen und fand in den landsmannschaftlichen Vereinigungen Bekanntschaften, Wege zu Tätigkeit und Aufträgen, aber ebenso Gelegenheit zu allerlei Unfug. Die italienischen Kompagnien gaben verlockende Beispiele, wie sie uns Vasari z. B. in den festlichen Zusammenkünften und läppisch-verschwenderischen Schmausereien der Compagnia del Paiolo und in jener des Cazuola auf das ausführlichste schildert[3]. So herrschte auch ein feuchtfröhliches Kneipleben in der holländischen Bruderschaft der «Bentvögel», deren Betätigung im Vereine mit leichtlebigen Burschen und Soldaten selbst damals auffiel (Abb. 89)[4]. Besonders ausgiebig wurde die Ankunft eines neuen Kameraden in Rom gefeiert. Derselbe hatte in der Vereinsherberge einen Schmaus zu geben, wobei ein jeder seine Zeche zahlte, aber ein empfindliches Plus doch dem Gastgeber zufiel. Dergleichen «Tauffeste», so genannt, weil der Ankömmling hier einen Kneipnamen erhielt, dauerten wenigstens 24 Stunden, ohne daß man vom Tisch aufstand[5]. Mander

[1] A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 157: Die Romfahrten.

[2] Mander-Floerke I, 379. — Dokumentarische Nachrichten über flandrische Wanderkünstler im Rep. f. Kw. XXXVII, 243: Walter Bombe, Flandrische Maler d. 16. Jahrh. in Perugia. — G. J. Hoogewerff, Nederl. Schilders in Italië en de XVI de eeuw, Amsterd. 1912. — Bescheiden in Italië omtrent Nederl. Kunstenaars en geleerden II, 1913. Inleid. blz. 4—17.

[3] Vas. Mil. VI, 610 f.

[4] Z. a. M. Berlin II, 263. Lavierte Feder, Verlag Grote, Berlin, 20·3×25·9 cm. Auf der Rückseite: Peeter Bamboots pittoor Haarlem. Hoogewerff schreibt die Zeichnung dem Schulkreise Laers zu. Laer, genannt Bamboccio, kam 1626 nach Rom, wo er 16 Jahre blieb. — G. J. Hoogewerff, De Stichting d. nederl. schilderbent te Rome. (In: Feest-Bundel A. Bredius aangeboden, Amsterd. 1915, p. 111, 117.)

[5] Passeri, S. 61.

warnt in gebundener Sprache seine jungen Landsleute vor Rom, das zwar die Hauptstätte aller Malkunst, aber auch der Verschwender und verlorenen Söhne sei, die Hab und Gut durchbringen[1]. Einen deutschen Bericht mehr gesitteten Inhalts erfahren wir über G. Ph. Rugendas, der 1693 nach Rom ging, «wo er die alten Trümmer und die Antiquen mit unendlichem Eifer nachzeichnete, Akademien besuchte und unter die Zahl der sogenannten Bande aufgenommen ward, mit der Benennung alias Schild[2]».

Verwilderung.

Die italienischen Meister hatten ihre liebe Not mit der zügellosen Jugend. Die Zeit Cenninis, wo man sich zum Eintritt in die Kunst mit dem Kleide

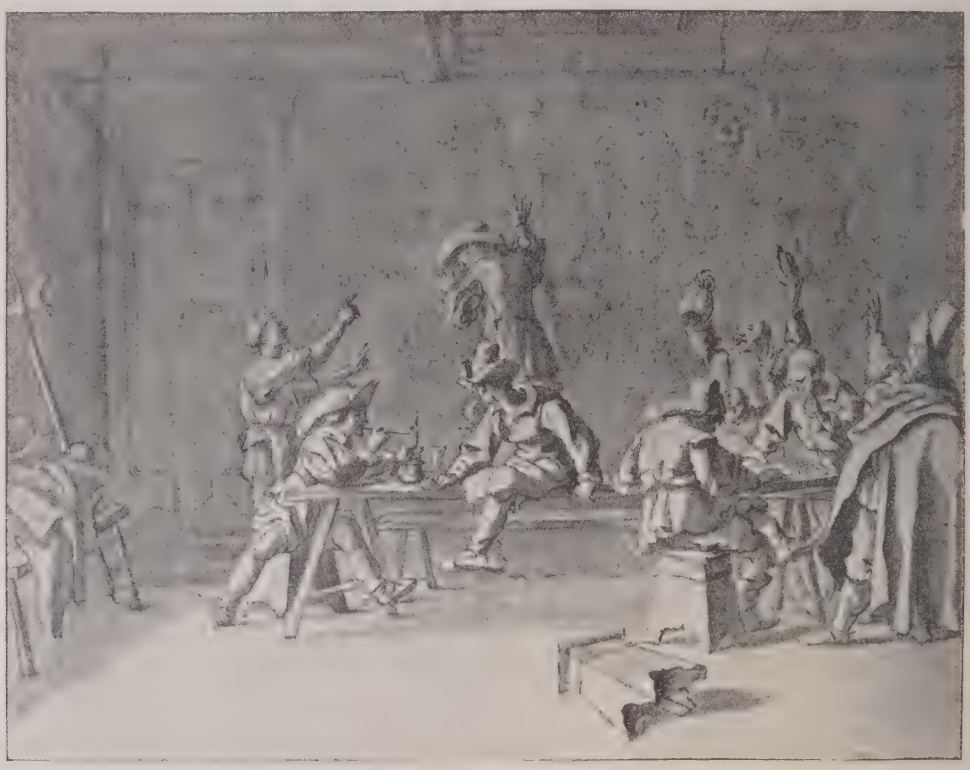


Abb. 89. P. de Laer (?), Kneipe der Bentvögel. Berlin.

der Liebe, Gottesfurcht, Ausdauer und des Gehorsams schmücken sollte, war längst vorbei und das an Sittenverwilderung reiche 17. Jahrhundert machte sich in jeder großen Werkstatt geltend. Besonders Anschauliches berichtet Malvasia von dem Treiben der Malergesellen in Guido Renis Atelier: «Die Menge der Schüler, aus allen Ländern stammend, bildete mit ihren verschiedenartigen Sprachen und Sitten eine sonderbare und ergötzliche Vereinigung aller Nationen in einem einzigen Hause; sie betäubten in ihrem aufdringlichen Gemisch, das meistens in Gegensätze, Reibereien und Frechheiten ausartete,

[1] Mander-Hoecker, p. 45, Vers 66.
[2] J. C. Füessli, Leben G. Ph. Rugendas und J. Kupezki, Zürich 1758.

stets den Meister und hielten ihn in seiner Arbeit auf. Sie zerschlugen ihm bedeutende Bilder oder legten heimlich von den schönsten, wie von dem Raub der Helena, Kopien an, wie es Vignali in drei Nächten tat, nachdem er den Saalhüter der Academia della Porte, wohin es der Meister zum Schutze vor ihrer Habgier hatte bringen lassen, mit Geld bestochen hatte, und ruinierten ihm Entwürfe, die noch einer Verbesserung und Veränderung fähig gewesen wären, mit Scheidewasser» (Malvasia IV, 32).

Stipendisten.

Geregelter und besser überwacht verliefen die Studienjahre der nach Rom an die Académie de France gesandten Stipendisten *(Pensionnaires)*, die zu Historienmalern ausgebildet werden sollten. Ein bestimmtes Programm, je nach dem Direktorat, hatte die Elèves peintres ihrem Ziele zuzuführen: fleißiges Kopieren der Hauptmeister, mehr durch Malen als durch Zeichnen, jeden Abend zwei Stunden Aktstudium und schließlich Übungen nach der Antike, dem Houdonschen Skelettmann und in der Perspektive, wie sie Pozzo lehrte[1].

Gab es auch vereinzelte Stimmen wie die des Lairesse oder des Marquis d'Argens, der in seinen Réflexions critiques sur les différentes Écoles de Peinture 1752 gegen die Anschauung eiferte, daß man nur durch einen römischen Aufenthalt alle Vervollkommnung erreichen könne, so verhallten dieselben in dem heißen Drängen nach dem Süden. Die Überlieferung von den Wundern Italiens allein wirkte von einem zum andern ungeschwächt fort, ob nun die im weiteren Verlaufe auch seitens einzelner Staaten gegründeten Pflegestätten mit gestifteten Stipendien und Preisen mithalfen oder nicht.

Meistertum.

Titulaturen.

Der Titel Magister, Maestro, Mastro, und zwar gewöhnlich in Verbindung mit Pittore, Depintore, hatte im Mittelalter und weit herauf seinen guten Klang und spielte in allen Verträgen und Gutachten eine wichtige Rolle. Man trug darin nicht nur die errungene Würde zur Schau, die an und für sich und noch mehr im Anschlusse an die Kollegen eine bedeutende Summe von Gerechtsamen enthielt, sondern steigerte dieselbe noch durch die Berufung auf den eigenen Lehrmeister. Italienische Dokumente geben Titulaturen wie: Maestro Priamo di maestro Piero da Siena[2], oder Signore Giovanni Biliverti, allievo et discepolo del Cigoli[3], weil es als geschäftliche Empfehlung galt, aus guter Schule hervorgegangen zu sein. Man gibt sogar berühmte Akademien als Lehrstätten an, ohne daß man sie gesehen, wie es Domenichino von dem lügenhaften Agostino Tassi berichtet[4].

Als man nicht mehr zünftiger Meister, sondern Künstler sein wollte, bürgerte sich der Titel Signore ein. Schon in einem Briefe Michelangelos an seinen Neffen vom 2. Mai 1548 wird allen Ernstes der Wunsch laut, von der Aufschrift: An Michelangelo, Bildhauer, abzusehen (Lettere, Mil. 225).

[1] Locquin, op. cit. p. 96ff. — I. Chr. v. Mannlich, op. cit. S. 90—198: Römischer Aufenthalt 1766—1770.

[2] Documenti Senesi (Milanesi) II, p. 206: Allogazione von 1442, oder p. 137.

[3] Tanfani Centofanti, Notizie di Artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1897, p. 237. Ricordo vom Jahre 1625. [4] Passeri, S. 117.

Während Lodovico Carracci 1606 noch die weitläufigen Titulaturen, welche ihm der interessierte Atelierfuchs Ferrante Carlo widmet, ablehnt, verlangt er zwölf Jahre später dem Canonicus Dolcini gegenüber den «Signore» statt «Messer» und «Illustre» statt «Magnifico»[1]. Er selbst unterläßt es nie, von Malern anders als von Signori zu sprechen[2]. Und als man gar nach dem Cavaliere strebte, geiselte Salvatore Rosa, selbst nicht frei von eitler Ruhmsucht, in seiner Malersatyre diese Zeitschwäche.

Für uns erscheint es heute sonderbar, daß Meister bei dem Wechsel ihres Berufes noch ihren früheren Stand, worin sie zum Meister wurden, beibehielten, selbst wenn sie nach unserer Anschauung in der Kunst aufstiegen. Der als Architekt von Neapel nach Siena berufene Lando (Orlando di Pietro) wird in dem Vertrag vom 3. Dezember 1339 und in Rechnungen immer nur Aurifex genannt[3]. Francesco Francia zeichnet seine Tafelbilder gleichfalls mit Aurifex.

Deutschland. In Deutschland und den Niederlanden galt ausschließlich «Meister», immer in Verbindung mit dem Vornamen und der nachgesetzten Berufsart: Meister Bernhard, der Maler (Barent van Orley), Meister Dietrich, der Glasmaler; oder, wenn es nicht ansässige betraf, mit Hinzufügung ihrer Heimat: Meister Stephan zu Cöln (Stephan Lochner), Meister Jakob von Lübeck. Standen die Maler in Herrendienst, was in Deutschland selbst an den kleinsten Höfen und Schlössern guter Brauch war, so erhielten sie als Attribut selbst den Namen ihres Brotgebers: Meister Jakob, des von Rogendorffs Maler[4].

Rechte und Pflichten. Da der Titel Meister sowohl die Lehrberechtigung *(che insegna la propria professione*, Baldinucci Voc.) als auch die Gewerbebefugnis *(padrone di bottega)* in sich schloß, so ging man in den Jahren strenger Observanz äußerst peinlich in der Verleihung dieser Gerechtsame vor, um das geschäftliche Gedeihen aller und jedes einzelnen zu wahren. Die vorgeschriebene Lehrzeit, nach Ort und Zeit stets wechselnd, die Ablieferung eines oder mehrerer Meisterstücke, die Prüfung im Gildenhause wurden genau überwacht und ebenso die Beobachtung der kulturellen Vorschriften und eines guten Leumundes.

Meisterstück. Italienische und deutsche Statuten geben hierüber verschiedene, aber stets präzisierte Paragraphen. Die Malerordnung von Straßburg (1516) verlangte z. B. drei Meisterstücke: ein Marienbild in Öl, eine Kreuzigung Christi in Leimfarbe und die Bemalung einer Marienstatuette, womit das «Fassen, Pronieren, Vergulden und Lasieren» erwiesen werden sollte, Erfahrungen, die bei der Aufstellung von Altären mit Schnitzwerk allzeit erforderlich waren[5]. Selbst approbierte Meister hatten bei Übernahme von Aufträgen in fremden Städten neuerdings ein Probestück zu leisten[6].

---

[1] Malvasia III, 459 enthält das Entschuldigungsschreiben des Prälaten Agucchi.

[2] Guhl II, 56. — Dresdner über das Titulieren in: Kunstkritik I, 302, n. 49, 50, 51.

[3] Documenti Senesi (Milanesi) I, 228.

[4] Dürers niederländische Reise bietet hiefür zahlreiche Beispiele; Lange und Fuhse, S. 128, 136, 140, 159.

[5] M. Pangerl, op. cit., S. 17. — Auch die Leipziger Malerordnung von 1577 (Beiträge z. Kunstgesch. II, S. 68) führt die Themen ausführlich an.

[6] So Pieter Vlerick in Tournay (Mander-Floerke I, 389).

Schutz- und Abwehrmaßregeln.

Zum Schutze des einzelnen und besonders des wirtschaftlich Kleineren fixierte man Kapitel, welche die Anzahl der Gehilfen[1] und Lehrknaben, die Verteilung und Übernahme von Aufträgen innerhalb des Zunftbezirkes feststellten und einschränkten, so daß sich eine Art sozialdemokratischer Gleichheit entwickelte, die zwar das Handwerk, aber nicht die freie Kunst zu fördern in der Lage war. Insbesondere schuf man eine scharfe Zollgrenze gegen das Eindringen auswärtiger Konkurrenten und fremder Ware. Es gab Abwehrmaßregeln, die nur Einheimischen das Meisterrecht verliehen[2], und wieder andere, die demjenigen, der einen Auftrag im fremden Bereiche auszuführen hatte, einen vorübergehenden «Einkauf» in die Ortszunft und eine Sicherstellung in Geld vorschrieben[3]. Trotzdem mußte er noch auf allerlei Schwierigkeiten und Hindernisse gefaßt sein, die sogar in Feindseligkeiten ausarten konnten. Ehrgeiz und rücksichtsloser Brotneid spielten so manchem Künstler auf seinem Lebensweg oft recht unerquickliche Streiche. Als Dürer 1506 in Venedig das Rosenkranzbild zu malen hatte, scheint er — so wie später Fed. Zuccheri — derartige üble Erfahrungen seitens der dortigen Maler gemacht zu haben: «Ich habe sehr gute Freunde unter den Walchen, die mich warnen, mit ihren Malern zu essen und zu trinken.» In einer anderen Briefstelle: «Die Edelleute wollen mir alle wohl, aber wenig Maler[4].» Es gab endlose Prozesse und Streitigkeiten innerhalb und außerhalb der Gilden, die nicht einmal durch die vielen Paragraphen verhindert werden konnten. Mander erzählt von seinem Lehrer Pieter Vlerick, daß man denselben auf der Straße, gleich einem Advokaten, stets mit Akten und Briefen gesehen habe[5].

Befreiung.

In Italien trat vor 1500 mit einem Male eine freie Auffassung alles Gildenmäßigen ein, als die Päpste, geistliche und weltliche Fürsten klangvolle Namen nach eigener Wahl an ihre Höfe beriefen und die Künstler, teils durch solche Ehrungen, teils auch in der richtigen Einschätzung jener überlebten Hemmnisse alle Vorschriften als nicht vorhanden betrachteten, so daß die Zunftvorsteher freiwillig oder unfreiwillig auf jede Maßregelung verzichteten und ihre Paragraphen nur mehr die kleinen Geschäfte in den niederen Bottegen zu regeln hatten. Und so übernahm man bald Aufträge, wie und wo man wollte, wählte sich Gehilfen nach Bedarf und zog mit ihnen von Ort zu Ort. Schon von Raffael konnte Vasari berichten, daß er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst gelebt habe. Außergewöhnliche Gunstbezeugungen, wie die durch Karl V. erfolgte Ernennung Tizians zum Grafen des h. Lateranischen Palastes mit allen damit verbundenen Privilegien, die schon 1533 erfolgte, lassen den Umschwung der Anschauungen auf das deutlichste erkennen.

---

[1] So durften die Prager Meister um 1490 nur drei Gesellen halten, einen Maler, einen Schnitzer und einen Zubereiter (Prager Artikel vom Jahre 1490, siehe Pangerl, op. cit.).

[2] Mander-Floerke I, 387: Vorschrift in Tournay.

[3] Documenti Senesi (Milanesi) I, p. 3, Kap. XI der Gildenordnung von Siena von 1355. — Dürer zahlte in Venedig 4 Gulden (Waagen, Treasures I, 233). — H. Holbein d. J. in Luzern: «Meister Hanns Holbein hat 1 Gulden gen» (Jahrb. d. pr. Ks. 12, S. 65).

[4] Lange und Fuhse, S. 22 und 24. — Vas. Mil. VII, 99, Vita Taddeo Zuccaro. — Der Architekt Martino Lunghi in Mailand, Passeri, S. 276.

[5] Mander-Floerke I, 393.

Herrendienst.

Indes waren Papst- und Herrendienst nicht ohne Fesseln. Die Klagen einzelner gegenüber vertrauten Freunden sprechen oft die stärkste Sehnsucht nach Freiheit aus. «Habet Nachsicht mit mir», schreibt 1508 selbst Raffael aus Rom an Francia, «denn Ihr werdet auch anderweitig erfahren haben, was es sagen will, seiner Freiheit beraubt zu sein und seinem Herrn verpflichtet zu leben, die dann usw. usw. . .»[1]. Die «Kammermaler» des Nordens waren bisweilen mehr Kammerdiener als Künstler, die ihre Herren bei allen Reisen begleiten mußten. Anderseits enthalten alte Suppliken nur zu häufig Mahnungen und Klagen über säumiges Zahlen und rückständige Summen, sogar der monatlichen Gehalte[2]. Ertrugen die wenigen Auserlesenen den Glanz eines Malerfürstentums nur schwer, weil dasselbe den Flug ihres Geistes bald förderte,

Streber.

bald hemmte, so fühlten sich Streber, Windbeutel und Scheinexistenzen, einmal von der Gunst eines Nepoten emporgetragen, in der vornehmen Welt um so wohler und suchten sich um jeden Preis zu behaupten, indem sie durch einen verschwenderischen Haushalt sowie durch prunkvolles Gebaren auf der Straße ihre hohe Stellung zur Schau trugen[3].

Akademien.

Nicht minder hob die Gründung der Akademie in Florenz unter Cosimo I. die Meister auf ein freies und geistig höher stehendes Niveau, da sie durch Vorlesungen und Disputationen sowohl ihrer eigenen Würde als auch der hohen Aufgaben einer unabhängigen Kunst inne wurden[4].

Literatentum.

Dresdner stellt als besonders befreiendes Moment den engen Anschluß der Künstler an die Literaten ihrer Zeit hin. Gefordert wurde dies bereits von L. B. Alberti, der die Hingabe an Dichter und Oratoren empfiehlt[5]. Tatsächlich haben die neu erstehenden Freundschaftsbündnisse zwischen Kunst, Dichtung und Schriftstellertum nicht nur die Geistesrichtung der Maler, Bildhauer und Architekten beeinflußt, sondern auch deren soziale Stellung wesentlich gehoben. Auch Dürer sucht bei den Gelehrten Deutschlands Anschluß. Seit 1500 begegnen uns die Malerdichter immer häufiger, anderseits Kunsttheoretiker und Literaten, die bei der Ausführung großer dekorativer Aufgaben in Palästen und Villen mit ihrem Wissen aushelfen und Programme entwerfen mußten[6].

Sammeleifer.

Zum Schlusse sei noch auf den im 16. Jahrhundert anhebenden Sammeleifer, den Drang nach aller Art Kunst hingewiesen, der zum großen Teile in der persönlichen Wertschätzung einzelner Künstler seine Ursache hatte, die sich aber erweiterte und verallgemeinerte und die Auszeichnung der Begünstigten auch auf andere übertrug. Die Hohen gehen in den Ateliers ein und aus, man sucht, begutachtet, kauft, bestellt und disputiert über Kunstthemen in schöngeistiger Weise.

Ausstellungen.

Gleichzeitig mit der Eroberung sozialer und wirtschaftlicher Rechte entwickeln sich auch die durch bestimmte religiöse Feste veranlaßten öffentlichen

[1] Guhl I, 123.

[2] Cellini an Cosimo I. (Guhl I, 351, 353).

[3] Über das Auftreten des Agostino Tassi siehe Passeri, S. 121 und 128.

[4] Giov. Paggi an Girolamo Paggi (Bottari, Lettere VI, p. 64).

[5] Alberti, S. 144. — Lomazzo, Idea p. 71 und 28. Delle scienze necessarie: Die heil. Schrift, Geschichtswerke, Die Hieroglyphen und die Poesie.

[6] Dresdner, Kunstkritik I, 77, 303 n. 58.

Ausstellungen *(mostre)*, die den Ruhm des Profanmalers auf kurzem Wege rasch verbreiten halfen[1]. Es gab St. Johannes-, Himmelfahrts-, Corpus-Domini-Ausstellungen, bei denen sich ein großes Wettlaufen geltend machte, um unterzukommen[2]. Daneben wurde schon frühzeitig an dem Brauch festgehalten, für Kirchen und Klöster fertig gemalte Bilder vor ihrer definitiven Aufstellung einige Tage hindurch in demselben Raume der allgemeinen Besichtigung zu überlassen.

Rückständigkeit.

So stand es in Florenz, Rom, Venedig, Bologna, aber nicht in abseits gelegenen Orten, wo die alten Regeln noch weiter vegetierten und zu jeder Stunde hervorgezogen werden konnten. Gelegentlich der Übernahme eines Auftrages seitens der Bauvorsteher der Steccata zu Parma, an dessen Ausführung Parmegianino bereits jahrelang gearbeitet hatte, ohne ihn zu vollenden, schreibt Giulio Romano in vorsichtiger Auffassung der Situation 1540 folgendes: «Es ist unter uns Malern üblich, nicht in die Arbeiten eines anderen einzutreten, bevor man sich mit dem, der dieselben begonnen, geeinigt hat und derselbe zufrieden gestellt ist. Dies — höre ich — habe in gegenwärtigem Falle nicht stattgefunden»[3]. Mit einem Male waren die alten auf Gegenseitigkeit beruhenden Rechte und Traditionen gewiß nicht zu entfernen, als selbst die Freizügigkeit noch vielfach verworrenen Streitfällen begegnete, die zwar nicht mehr durch die Zunftvorsteher gelöst wurden, bei deren Schlichtung man sich aber immerhin der alten Kapitel erinnerte.

G. Paggi.

Die Fehde, welche Giov. Paggi um 1590 gegen seine Vaterstadt Genua und einige dort ansässige Maler wegen gewisser selbst vor die vom Senate eingesetzte Kommission gebrachten Zunftartikel über Meisterrechte, Anzahl der Lehrlinge, Einfuhr fremder Bilder und Zulassung fremder Maler noch zu führen hatte, bewies, wie tief und fest sich die wenn auch schon überlebten Verordnungen eingewurzelt hatten. Und ging Paggi dank seiner geschickten Verteidigung und der klugen Einsicht der Genueser Behörden aus dem Kampfe zwischen Handwerk und Kunst auch siegreich hervor, so daß er allgemeinen Beifall fand, so tilgte man auch damals den Kodex noch nicht, sondern übertrug ihn nur von der freien Künstlerschaft auf die Ladenmaler Genuas[4]. Ja wir erleben sogar die merkwürdige Erscheinung eines provinziellen Eifers, daß — wenn auch post festum — bei der erst 1610 erfolgenden Gründung der Udineser Vereinigung, der Scuola ovvero Accademia der Maler und Vergolder, noch 22 stark verzopfte Artikel aufgenommen wurden[5].

Niederlande, Dürer.

Selbst nach dem Norden, wie z. B. in die Niederlande, scheint eine billige Denkweise gedrungen zu sein. Wenn wir Dürers Kunstfahrt durch die vlämischen

[1] Vas. Mil. IV, 95: *mostra per un'Assensa (festa dell'Ascensione).* — Bellori, Luca Giordano, p. 371. — Guhl II, 322, 325: Briefstellen S. Rosas. — Über die wichtigste Literatur siehe Dresdner, Kunstkritik I, S. 319, n. 1.

[2] Schilderung Salvatore Rosas (Guhl II, 335).

[3] Die Korrespondenz der Beteiligten bei Guhl I, 336 ff.

[4] Siehe über diesen interessanten Streit Paggis Briefe an seinen Bruder, bei Bottari VI, p. 56, und Guhl, Künstlerbriefe II, S. 19 ff. — Ferner Soprani, Vite de' pittori Genovesi, 2. ed. 1768, I, 124. — Dresdner, Kunstkritik I, 94.

[5] Fabio di Maniago, Storia delle belle arti friulane, Udine 1823, 2ª ed. enthält p. 374 ff. Ansuchen und Statuten der Gilde. Dank freundlicher Mitteilung des Herrn O. v. Kutschera-Woborsky.

Städte und seine Tätigkeit in Antwerpen verfolgen, erkennen wir überall nur die wohlwollendste Aufnahme und Förderung. Wiewohl er jeden Stüber seiner Auslagen verzeichnete, findet sich nirgends eine zunftmäßige Abgabe trotz seiner dort ausgeführten Aufträge erwähnt. Allerdings geht er sehr vorsichtig zu Werke und vermeidet jeden Anlaß zu Konflikten, indem fast alle seine Geschäfte auf einen Tauschhandel hinauslaufen. Seine Porträts beschränken sich der Mehrzahl nach auf Zeichnungen, für welche man ihm 1 fl. zahlt[1]; und selbst, wenn es sich um ein Ölbild handelt, geht es geschenkweise an den Besteller über. «Ich hab Rentmeister Lorenz Sterck gar rein fleißig mit Ölfarben conterfet, war wert 25 fl. Das hab ich ihn geschenkt, dargegen gab er mir 20 fl.[2]». Anderseits notiert er die Einnahmen für frei und offen verkaufte graphische Blätter: «Ich hab 4 fl. aus Kunst gelöst[3]».

Befreiung in Deutschland.

Es war die Zeit gekommen, wo durch die immer häufiger stattfindenden Wanderungen nach dem Süden das Künstlerbewußtsein lebendiger wurde und nun auch in der Heimat die Erkenntnis durchbrach, daß freies Schaffen und Freizügigkeit die Grundbedingung aller Kunstentwicklung sei. Dürers Stoßseufzer in Venedig: «Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer», bekundet das Erwachen und die Aufnahme der neuen Anschauungen. Der Geist des neuen Jahrhunderts, der sich gerade um jene Jahre in religiösen Dingen mächtig regte, zerriß auch die Fesseln des gotischen Kunsthandwerkertums. Wolf Huber ignorierte als Hofmaler des Bischofs von Passau, Herzogs Ernst von Bayern, den Zunftzwang der Stadt und führte auch ohne den «Einkauf» seine Bestellungen aus. Alle Beschwerden gegen ihn wurden durch bischöflichen Schiedsspruch 1542 abgewiesen[4]. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fehlte es auch in Deutschland nicht an kunstfreundlichen Fürsten. Die Höfe Dresden, München, Wien, Prag verbanden mit der Wertschätzung von Kunstwerken, mit der Pflege ihrer Kunstkammern gleichzeitig den Persönlichkeitskultus. Es entstanden die Würden der fürstlichen, herzoglichen Cabinet-Maler und Sr. Majestet Camer Maler und 1594 wurde auch Hans von Achen gleich Tizian durch Rudolf II. geadelt.

---

[1] Lange und Fuhse, S. 144.

[2] Ibid. S. 161; ebenso das Porträt des Jobst Plankfelt, ibid. 161; ebenso 167.

[3] Ibid. 158.

[4] W. M. Schmidt, Rep. f. Kw. XXIV, S. 390 ff. — R. Riggenbach, Wolfgang Huber, Diss. Basel 1907, S. 9 und 13.

* * *

Der Weg zum Kunstwerk.

A. Zeichnerische Vorstufen.

ALLGEMEINES. Die Goethesche Einteilung der der Wissenschaft Ergebenen in «Nutzende, Wissende, Anschauende und Umfassende» darf auch von den Künstlern gelten, denn nach ihm ist Wissenschaft eine Kunst, so wie nach Leonardo Kunst Wissen bedeutet. Während die ersten drei Stufen in die Jahre der Einführung, der Erwerbung aller Kenntnisse und der Erleuchtung fallen, steht die letzte auf einsamer Höhe, denn «die Umfassenden, die man in einem stolzeren Sinne die Erschaffenden nennen könnte, verhalten sich im höchsten Grade produktiv; indem sie nämlich von Ideen ausgehen, sprechen sie die Einheit des Ganzen schon aus» (Naturwissenschaftl. Schr., VI, S. 302).

Die drei Stufen.

Cennini, Alberti, Leonardo, Vasari, Armenino, Bernardino Campi u. a. m. überliefern von einem zum andern dem Wesen nach immer dieselben Vorschriften: daß der Weg zur Kunst mit dem gewissenhaften Ausnützen des bereits Geschaffenen, mit dem Nachzeichnen bester Vorlagen, guter Meisterzeichnungen und Gemälde in Kirchen und Kapellen beginne und daß Kopieren das Fundament jedes Unterrichtes sein müsse. Leonardo, wiewohl der Fortschrittliche, allezeit Verbessernde, übernimmt ohne Bedenken diese Werkstattvorschriften in sein Malerbuch und faßt die drei Unterstufen kurz zusammen: «Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, die eine Kunstweise nach der Natur und nicht Manier zeigen *(esempio)*, dann nach dem Runden *(di rilievo)* und schließlich nach einem guten Naturvorbild *(di bono naturale)*[1].»

Esempio.

Das mittelalterliche Esempio lebt weiter, wenngleich sich Form und Inhalt beständig ändern und erweitern. Aber immer dient es zur Übung der Hand, zur Schulung des Auges und Formengedächtnisses. Die Konturierung, die gegenseitigen Verhältnisse von Größe und Entfernung und das Nachempfinden dunkler und heller Stellen, wie sie die Vorlage schon entgegenbrachte, waren die gleichen Dinge bei dem Knaben Giotto wie bei dem jungen Rembrandt.

Rilievo.

Und ebenso bildete die weitere Anwendung dieser kleinen Errungenschaften auf wirkliche Körper, das Rilievo-Zeichnen, die nächste durch Jahrhunderte laufende Schulregel. Ob sich dies an Formen toter Modelle oder an einfachen Naturobjekten vollzog, ob sich hier Zwischenstufen einschoben, wie sie Leonardo empfahl, das Runde mit Zuhilfenahme einer schon vorhandenen Zeichnung

[1] Leonardo §§ 82, 47, 63.

nach demselben Runden zu erreichen (§ 82), oder ob Albertis Methode der Flächenzerlegung Anwendung fand (S. 148), das gesteckte Ziel sollte eines Tages das Studium menschlicher Körper *(l'ignudo)* sein, die Inangriffnahme jenes Kunstelementes, dessen Beherrschung für alle eine Lebensaufgabe bedeutete. Viele ermüdeten in ihrem Ringen schon auf halbem Weg und blieben liegen, viele flüchteten in die Seitenwege beengter Kunstgebiete[1].

Von diesen drei Stufen erfuhr die erste wohl die geringste zeitliche Entwicklung, es sei denn, daß die allmählich auftauchenden gestochenen Vorlagenwerke methodisch einzugreifen und die Wahllosigkeit zu verdrängen suchten. Dagegen widmete man der zweiten und dritten Stufe alle Aufmerksamkeit, da hier Licht- und Schattenfragen, perspektivische Erkenntnisse der Lösung harrten.

Je mehr sich der Antikenkultus in Italien verbreitete, desto reicher durchdrang die Jugend Anregung und Schönheitsfülle, so daß Rilievozeichnen und Antikenzeichnen zu einem Schulbegriff zusammenwuchsen, den später die Akademien leidenschaftlich übernahmen und an ihren gipsernen Modellen bis zum ertötenden Übermaß traktierten.

Il naturale. Rascher und lebendiger erstarkte das Naturzeichnen, das schon in sich selbst allen Anreiz und Antrieb barg und sich in dem Reichtum einer endlosen Formenwelt geltend machte. Nichtsdestoweniger hatte man noch im Atelier vor dem Modelle oder in freier Natur allerlei von der Proportion, der Licht- und Raumperspektive diktierte Regeln zu finden, zu erwerben und zu beobachten.

Damals wie noch heute sollte der Wert und die Vollkommenheit einer guten Zeichnung — und zum gewissen Teil auch einer Kopie — nicht nur in der formalen Durchbildung eines richtigen Konturs liegen, in dessen Lebendigkeit und Reinheit gemäß den Zeichenmitteln, in einer richtig erschauten und durchgeführten Körperlichkeit, sondern auch in der Belebung aller Formen durch den entsprechenden Ausdruck, sowohl vom Standpunkt des Darstellenden als auch des Dargestellten.

Graphische Stufen. Der Technik nach begann man in frühester Zeit im Anschluß an mittelalterliche Tradition im ersten Jahre auf Täfelchen mit Silberstift zu üben, vom zweiten Jahre ab folgte der Federriß und Lavierung, dann das Cartetinte-Zeichnen und zum Schlusse der Kohleentwurf. Diese vier Stufen führt Armenino (p. 58) weiter aus: Zeichnen mit Feder auf weißem Papier (Kontur und Schattierung gleichen Kupferstichen), das Federzeichnen mit Lavierung auf weißem Papier *(con l'acquerello)*, dasselbe auf beliebig gefärbten Papieren *(sulle carte tinte)*, um die höchsten Lichter anzubringen, und schließlich das Zeichnen mit Kreide und Rötel *(col lapis nero o rosso)*. Ohne daß diese *modi principali* mit den einzelnen Lehrstufen in Verbindung gebracht werden, läßt sich ihre Zuweisung an die eine und andere dennoch leicht erkennen[2].

[1] H. Ludwig, Allgemeine Grundsätze, nach welchen die Elementarerziehung des Malers zu leiten ist (in: Studien z. deutschen Kunstgesch. 80, S. 25 ff.).

[2] Bernardino Campi reiht 1584 Unter- und Oberstufen in einem Zug aneinander: *Contrafare ogni sorta di disegni, ritrare il rilievo, ritrare dal naturale, schizzare l'invenzione al miglior modo* und das Anfertigen von Wachsmodellen nach der Skizze (Parere sopra la pittura, in: G. Zaist, Notizie istoriche, Cremona 1774, S. 103).

Außerhalb Italiens.

Der italienische Lehrgang wird auch von den anderen Nationen übernommen. Pacheco schließt sich in seiner Arte de la Pintura strenge an die italienischen Vorschriften und führt seine Quellen stellenmäßig an. Sandrarts Reihenfolge des Zeichenunterrichtes (T. A. I, 60) repetiert gleichfalls in schwerfälliger Weise die genannten drei Abteilungen: «In Handriß üben, dann in Abbildung (d. i. Nachzeichnen) erhobener stillstehender Stücke aus Marmor, Gips; schließlich die Abzeichnung der lebendigen Dinge, wozu die Besuchung der Akademien nötig[1]».

Komposition.

Nach dieser drei- oder vierjährigen Vorschulung, nach den Wanderjahren oder vielleicht schon während derselben in einer Meisterwerkstatt, folgte die eigentliche Anwendung alles Erlernten in der Erfindung eigener Werke, in der Übung der Phantasie und des Verstandes, in der Komposition. Aber auch diese ging zunächst aus dem geschickten Entlehnen hervor und glich mehr einem Kombinieren mit zusammengetragenen fremden Motiven und Elementen als eigenem Schaffen. Dies war ein Werkstattbrauch, der weit herauf sogar in Lehrbüchern seine Sanktion erhielt. Er mußte beibehalten werden, weil die vielen Phantasielahmen und Bresthaften ihn nicht entbehren konnten und weil selbst namhafte Meister in der Verwendung brauchbaren fremden Gutes nicht ängstlich waren.

Die freien Kompositionsübungen nach gegebenen Themen fanden schon in den ersten öffentlichen Akademien Eingang und reichliche Pflege, ohne welche die in Italien und Frankreich bis ins Virtuose gestiegene Kirchen- und Plafondmalerei ihren Höhepunkt kaum erreicht hätte. Der Weg bis dahin war ein weiter und nur die Auserlesenen durften sich des göttlichen Funkens rühmen. Aber zur Meisterschaft gehörte einmal die Komposition, der man mit zäher Arbeit und nie erlahmendem Fleiß von dem ersten Concetto angefangen bis zur klargewordenen Darstellung *(Disegno)* zustrebte, mit all den zugehörigen Teilstudien, Bewegungsmotiven, Akten, Köpfen und Draperien, Tier- und Landschaftsmotiven — bis zum fertigen Karton.

Disposition.

Diese vererbten und von allen Nationen streng beobachteten Entwicklungsstufen ergeben für die nächsten Kapitel folgende Einteilung:

Zeichnerische Vorstufen
- Das Übungszeichnen als Kopieren
  - nach Zeichnungen und Stichen
  - nach Gemälden
  - nach Gips und Marmor
- Das Naturstudium

Komposition und Teilstudien.

[1] Einen heiteren Einblick in den nordisch erstarrten Werkstattunterricht gibt für England das wiederholt genannte Malerbüchlein: The Excellency of the Pen and Pencil 1688. Erste Practice: Die notwendigsten geometrischen Kenntnisse und die Anwendung derselben auf die Elemente der Architektur (Säulenordnungen). Zweite Practice: Zeichnen von runden Gegenständen: Kirschen, Äpfel, Birnen, Trauben. Dritte Practice: Blumen, Tiere, und zwar zuerst die schweren und trägen: Elefant, Bär, Ochs, Ziege und Schaf; dann die flinken wie Hirsch, Eichhorn etc.; dann Vögel: Adler, Schwan, Fasan; dann Fische. Vierte Practice: Der menschliche Körper. Zuerst der Kopf in verschiedenen Richtungen, dann Hände, Füße und Rumpf. Schließlich die Regeln von Symmetrie oder Proportion des Mannes und Weibes, Draperie und endlich die Landschaft.

1. STUFE.

Kopieren von Handzeichnungen und Stichen.

Contrafare, Ritrarre i disegni. — Abmachen.

Cennini. Cennini gibt im Kapitel 27 den Malerburschen und Jungen folgende auch noch für die ersten Dezennien des Quattrocento geltende Anweisung: «Vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von Händen großer Meister finden kannst. Bist du an einem Orte, wo viele Große lebten, um so besser für dich.» Gleichzeitig warnt er vor dem Nachahmen verschiedener Meister und mahnt, sich einem anzuschließen: «Du wirst mit Gewalt ein Phantast werden und die Neigung zu jeglichem Stil wird dir nur den Kopf verwirren. Folgest du aber ununterbrochen einem, so müßte dein Sinn schwerfällig sein, wenn er nicht einige Nahrung davon zöge.» Ähnlich, wie erwähnt, später bei Leonardo.

Armenino. Armeninos Precetti lauten detaillierter, methodischer, fast akademisch: Der Anfänger soll sich an Beispiele halten, die mit leichten und feinen Strichen von einem tüchtigen Meister gemalt sind und Teile des Menschen wie Augen, Ohren, Mund, Nasen, Köpfe, Hände, Arme und ähnliches darstellen. Er beginne mit dem Umreißen aller Konturen *(profili e contorni)*, möglichst in derselben Größe wie die Vorlage, dann markiere *(calcare)* er dieselben nach der Richtigstellung mit Bleigriffel oder Kreide, um sie schließlich mit der Feder auszuziehen *(profilare)*, wobei man jede Kleinigkeit, ja jeden Punkt nachbilde, so daß sich die Kopie vom Originale nicht unterscheiden lasse (p. 58). Abbildung 86 enthält links unten einen nach Augenvorlagen zeichnenden Anfänger. Auf diese Weise wurde das wahllose Kopieren durch ein wichtiges Fundament, die Proportion des menschlichen Körpers, geregelt, die mit dem Kopfe zu beginnen und allmählich zu den übrigen Teilen der ganzen Figur fortzuschreiten hatte, ein Lehrprinzip, das sich bis ins 19. Jahrhundert fortsetzte[1].

Proportion. Waren es anfänglich von Hand zu Hand gehende Originale oder bessere Kopien, deren Studium man durch verschiedene Einteilungsschemen zu erleichtern suchte, so setzten sich im 17. Jahrhundert allerlei Stichvorlagen nach hervorragenden Meistern durch. Die Einteilungsformeln verfallen oft ins Gesucht-Konstruktive. Selbst Künstler wie Rubens schufen derartige Zeichenvorlagen, die uns heute fast dilettantisch anmuten (Abb. 90)[2]. Man baute das Kopfschema nach mittelalterlicher Weise aus Dreiecken, Quadraten und Kreisen auf und übersah, daß dies den Weg zur Manier bedeutete, und daß solche Behelfe für lange ihre Spuren hinterließen. Erst allmählich verbesserte man im Laufe der Jahrhunderte von Nation zu Nation die Methoden. Zahllos waren die akademisch gehaltenen Kopf- und Aktvorlagen im 18. Jahrhundert, wie auch ein flüchtiger Einblick in die Akademie-Inventare jener Zeit erschließen läßt.

[1] Encyclop. méthod. Beaux Arts II, 460: Dessin d'après l'exemple. — H. Ludwig, op. cit. S. 26.

[2] Schneevogt, Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens S. 238, Nr. 65, Ausschnitt. Petrus Paolo Rubbens delineavit, Paul Pontius sculpsit apud Alexander Voet.

Nach den Proportionen des menschlichen Körpers folgten jene des Pferdes. War die Bekanntschaft mit der Einzelfigur angebahnt, ging man zu Gruppen und ganzen Kompositionen über. In gleicher Weise machte man sich mit den Elementen der Anatomie und Perspektive vertraut, indem man sich nach Zeichnungen oder illustrierten Handbüchern das Notwendigste einübte und aneignete, im weiteren Verlauf mit Tier- und Pflanzenformen und einfachen Landschaften.

Beispiele.

Die theoretischen Vorschriften erfahren ihre praktische Bestätigung sowohl durch die vorhandenen italienischen Kopien, besonders aus dem 16. Jahrhundert, als auch durch zahllose biographische Notizen in den Viten Vasaris und anderer. So übte sich Beccafumi nach Zeichnungen hervorragender Meister, die sein Lehrer zur eigenen Hilfe im Hause besaß, «nach Brauch mancher Künstler, die im Lernen nicht viel übrig haben», urteilt Vasari im stolzen Bewußtsein seiner schon akademisch empfindenden Zeit, völlig vergessend, daß er denselben Weg gegangen[1].

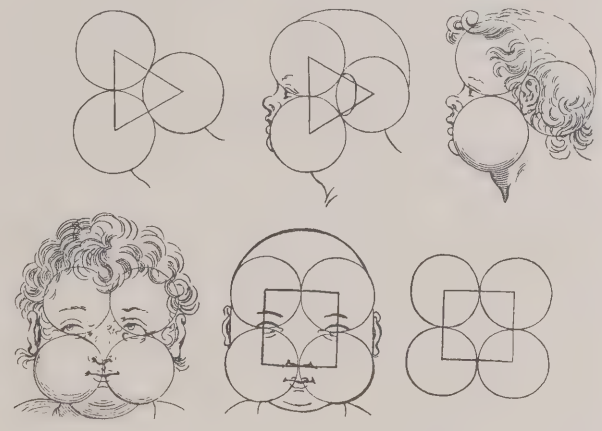


Abb. 90. Aus Rubens Zeichenschule.

Das Kopieren erstreckte sich weit über die erste Lehrlingszeit hinaus, denn man suchte darin auch allerlei geistigen Gewinn, Formenreichtum, Kenntnisse von Bewegungsmotiven, Skurzen und den Wechsel persönlicher Ausdrucksweise. Von Benvenuto Garofalo berichtet Vasari, daß derselbe in seinem neunzehnten Jahre nach Rom gekommen (1499) und dort mit dem Florentiner Maler Giovanni Baldini in Verbindung getreten sei, der viele schöne Handzeichnungen verschiedener ausgezeichneter Meister besessen habe. Nach diesen Originalen, welche ihm Baldini lieh, bemühte sich nun Garofalo, sein Auge zu bilden und, indem er sie nachts kopierte, seine Hand zu üben[2].

Florenz und die Provinz.

Kopien lassen sich für alle italienischen Schulen und meist nach deren Häuptern feststellen. Aber während in Zentralen wie Florenz, Rom, wo eine Meisterkonkurrenz und eine ständige Bewegung nach vorwärts herrschten, starker Wandel im Persönlichkeitskultus zu beobachten ist, begegnen uns in der Provinz noch lange die wenigen monopolisierenden Altmeister mit längst überlebten Formen. Darf man aus dem heute rein zufällig überkommenen Material auch keine absolut sicheren Schlüsse ziehen, so erscheint es doch auffällig, daß z. B. Peruginos Schule eine überaus große Zahl von Kopien nach ihm hinterlassen hat, oder daß sich von einer Francia-Zeichnung: Judith und Holofernes heute noch vier Kopien finden lassen[3]. Man schöpfte immer aus

[1] Vas. Mil. V, 634. [2] Ibid. VI, 460.

[3] Albertina, A. P. 163; Louvre, Br. 4, 11; Fairfax-Murray, Taf. 94; Petersburg.

den wenigen, aber vertrauten Quellen und das Esempio ging von einem zum andern.

Gesellenübung.

Wohl die meisten der erhaltenen Kopien weisen auf eine bereits geübte Hand hin, was leicht begreiflich, da schwachwertige Versuche bald verschwanden. Sie lassen erkennen, daß nicht mehr die Strichübung und notdürftige Beherrschung des Konturs die Hauptsache waren, sondern Bewegungsmotive, Gruppenkomposition oder plastische Erkenntnisse. Diese Erscheinung beobachtet man noch bei freigewordenen Gehilfen, die sich schon in der Werkstatt eines Meisters an größeren Aufgaben beteiligt hatten, während ihrer Wanderjahre aber nach guten Vorlagen weiter studierten, um sich einen Formenschatz anzulegen. Aus diesen Gründen war das Kopieren gleich ganzer Skizzenbücher, welche dem jungen Künstler eine Fülle von Anregungen aller Art boten, sehr beliebt. Der bereits erwähnte Codex Escurialensis um 1491 bildet, wie H. Egger nachgewiesen, eine solche von Schülerhand angelegte Kopie eines Ghirlandaio-Skizzenbuches[1]. Nicht jeder Meister aber wollte seine Formenschätze preisgeben. Nach Condivi habe der junge Michelangelo von seinem Lehrer Ghirlandaio das *libro di ritratti, nel qual eran dipinti pastori con sue pecorelle e cani, fabriche, rovine e simiglianti cose,* erbeten, aber aus Neid nicht erhalten[2].

Kopieren von Skizzenbüchern.

Deutschland.

Haben wir von den Deutschen auch keine frühen literarischen Nachweise, so ergeben schon die vielen vorhandenen Kopien nach Schongauer, Dürer Altdorfer, Breu u. a. nur zu deutlich denselben Vorgang. Dürer mahnt in seinem projektierten Malerbuche, frei nach Leonardo, ernstlich: «Item muß er (der Lehrknabe) von guter Werkleut Kunst erstlich viel abmachen, bis dass er ein freie Hand erlangt[3].» Daß unter «Kunst» in erster Linie Handzeichnungen zu verstehen sind, liegt schon in dem Worte freie Hand. Und gerade in seiner Umgebung sehen wir am deutlichsten, wie Schüler und späte Nachahmer bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts sich an seinem reichen Nachlaß Formensprache und technische Ausdrucksweise bildeten. Ganz ähnlich lauten die Vorschreibungen Sandrarts, daß «zuerst eine Zeitlang in Handrissen» zu üben sei[4].

Mehrfache Kopien.

In kleineren Kunststädten Deutschlands wie Kolmar, Regensburg, Augsburg beobachtet man das gleichzeitige Auftreten mehrerer Kopien nach denselben Vorlagen. Von der Schongauerschen Darstellung im Tempel (Original verschwunden) kennen wir vier alte Nachzeichnungen[5]. Ebenso finden sich von Altdorfer-Zeichnungen gleich mehrere Kopienexemplare, alle in derselben Technik und von alter Mache[6]. Am zahlreichsten, zumal bei den Schweizern,

---

[1] Codex Escurialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Dom. Ghirlandaios, herausg. v. Hermann Egger, Wien 1906.

[2] Vita di Michelangelo Buonaroti (Valdeck, Quellenschr. VI, 11).

[3] Lange und Fuhse, S. 287.

[4] Sandrart, T. A. I, 60.

[5] Albertina, A. P. 737. — Die Londoner Kopie besagt in ihrer alten Aufschrift, sie sei nach einer Nachzeichnung Dürers, die er in Silberstift gemacht hatte. Also noch eine fünfte Kopie.

[6] Siehe Friedländer, Altdorfer S. 147, Nr. 7, 153, Nr. 23.

treten Kopierungen von Glaszeichnungen auf. Hier liegt es deutlich vor Augen, daß nicht die Übung allein, sondern der unumgänglich notwendige Formenvorrat für Leute mit geringer Erfindungsgabe mitbestimmend war.

Rembrandt-Kopien.

Wenig erzieherischen Wert bot das strichgetreue Kopieren nach Rembrandt trotz der rührend mühsamen Versuche, den impulsiv kraftvollen Linienwurf nachzuahmen. Was der Meister mit der fest ins Papier gedrückten Feder breit hervorbrachte, das geschah bei dem Schüler in kindischer Unbeholfenheit partienweise, so daß eine einzelne Bogenlinie des Originales gleich vier, fünf Federansätze in der Kopie erforderte (Abb. 322).

Nach Kupferstichen.

Ein reiches und leicht zugängliches Vorlagenmaterial boten die kleinen Kupferstichsammlungen, die sich jeder Meister neben zeichnerischen Originalen zu seinem und seiner Schüler Nutz und Frommen rechtzeitig anzulegen suchte. So wie die reinlichen und bestimmten Konturen und die exakten Schattierungen eines graphischen Werkes den jugendlichen Zeichner zu einer klaren Linientechnik erziehen sollten, so hatten die Kompositionen selbst, namentlich berühmter Meister, die in der Mehrzahl der Fälle den Studierenden doch nur in Stichen zugänglich waren, allerlei Erfindungen und Darstellungsmöglichkeiten zu bieten. Viele Kupferstiche waren schon seit dem 15. Jahrhundert ausschließlich als Vorlagenmaterial für Goldschmiede, Zinngießer, Kunsttischler, Fließenmaler entstanden, und wer sich nicht in ihren Besitz setzen konnte, mußte sie kopieren. Was immer dekorative Elemente und Motive enthielt, wurde für kunstgewerbliche Zwecke weidlich ausgenützt und Bildschnitzer, Medailleure, Gold- und Waffenschmiede und Glasmaler waren hierin außerordentlich geschickte Ausbeuter. Und je mehr die Produktion anschwoll, desto mehr griff man zu.

Dionys Calvaert

Wenn wir die Nachlaßinventare italienischer und nordischer Künstler durchsehen, müssen wir den Reichtum und die Vielseitigkeit des graphischen Materiales nur bewundern, das ihnen ein lebendiger Quell der Anregung und zugleich Lehrapparat war[1]. Malvasia, der die Schule des Dionys Calvaert als eine der bedeutendsten und besuchtesten in Bologna rühmt, berichtet über dessen Sammlung folgendes: «So viele berühmte Stiche bis zu jener Zeit erschienen waren, auch damals zur gebräuchlichsten Übung dienten und das Vergnügen unserer Künstler bildeten, welche sich dadurch so sehr zu belehren und anzuregen glaubten, so von dem Erfindungsreichtum eines Dürer, Lucas van Leyden und Aldegrever, oder von der belehrenden Exaktheit jener nach Raffael gestochenen Blätter von Marcanton, Bonasone, Martin Rota, Marco da Ravenna, Agostino Veneziano, oder von der unaussprechlichen Anmut und dem lebhaften Geiste jener eines Parmegiano, ob von ihm selbst radiert oder von Hugo da Carpi in Clairobscur geschnitten — so viele hingen wie Siegeszeichen seiner übergroßen Weisheit an den Wänden seines Saales[2].»

Deutsche Stiche.

Es darf nicht wundernehmen, wenn hier deutsche Stiche an erster Stelle genannt erscheinen. Gerade der präzisen Strichführung zuliebe kopierten

[1] Rembrandts Inventar weist vier Bände Stiche nach Raffael auf.
[2] Malvasia II, 255.

Italiener wie Pierino del Vaga[1], Marcantonio, Stefano della Bella, selbst der junge Michelangelo[2] nach solchen Vorlagen. Dürers Stiche und Holzschnitte verloren zu keiner Zeit ihren lebendigen Anreiz und es hieße Raum verschwenden, alle Nachahmer aufzuzählen, die sich an der klaren Ausdrucksweise wie an den herben Formen und nordischen Landschaften begeistert hatten[3]. Umgekehrt gewann Dürer aus Pollaiuolo-Zeichnungen und Mantegna-Stichen das Antikische (Abb. 5 und 6). Da er die Konturen direkt pauste, die Schattierung aber nach deutscher Weise hinzufügte, erkennen wir, daß es sich ihm ausschließlich um die neue Form handelte.

Einschränkung.

Ab und zu warnten Theoretiker und Praktiker vor dem Stichkopieren. Armenino nennt es einen für seine Zeit schon veralteten Brauch, verkennt aber trotzdem nicht die Vorteile, dadurch eine leichte Hand zu bekommen und eine wilde Manier zu zügeln. Aber ja nicht zu viel, denn solch zeitraubende Lernweise erzeuge eine unfreie Zeichnung. Dürer-Blätter seien wegen ihrer allzugroßen Linienschwierigkeit nicht zu empfehlen[4]. Derlei Stimmen waren selten und wurden nicht beachtet. Gerade die Jugend ergötzte sich an den feinen Federkünsten und für angehende Graphiker gab es überhaupt keinen anderen Weg, sich in das Wesen ihres Berufes besser einzuführen. In gleicher Weise erwarben die Miniaturporträtisten ihre Subtilität durch Übungen nach Kupferstichen, wie Vorschriften noch um 1708 erweisen[5].

Gestochene Zeichnungen.

Die im 17. Jahrhundert in Italien anhebende Reproduktion von Handzeichnungen lieferte eine Fülle graphischer Gelegenheiten, indem darin das Persönliche eines Originalstriches nachgeahmt und auf dem Wege einer größeren Auflage nach Nord und Süd verbreitet wurde. Gestochene oder radierte Zeichnungen bildeten eine neue Art des bisher gewohnten Esempio. Und als im 18. Jahrhundert die Feder von Kreide, Rötel und Pastell verdrängt wurde, schuf man in Frankreich durch das Verfahren der Crayonmanier geeignete und jenen breiten Stiften entsprechende Stichvorlagen in Schwarz, Rot oder auch mehreren Farben (Jean-Charles François, Louis Bonnet, Gilles Demarteau), die sich an Akademien und weit darüber hinaus großer Beliebtheit erfreuten. Boucher zeichnete direkt für derlei Zwecke männliche und weibliche Akte sowie Kopftypen und Landschaften.

Rousseau.

Es verdient zwar alle Bewunderung, wenn J. J. Rousseau 1762 kühn folgende Sätze aussprach: «Ich werde mich wohl hüten, dem Schüler einen Zeichenlehrer zu geben, der ihm nur Nachahmungen zum Nachbilden gäbe und ihn nur nach Zeichnungen zeichnen ließe. Ich verlange, daß er keinen andern Lehrer habe als die Natur, keine andere Vorlage als die Gegenstände selbst. Ich verlange, daß er das Original selbst vor Augen habe, nicht das Papier, auf

---

[1] Armenino, p. 72.

[2] Kopierte Schongauers hl. Antonius.

[3] In einer Zeichnung des Ligozzi (bei Fairfax Murray, Taf. 91) finden wir Burgkmairs Tod als Würger genau kopiert und verwendet.

[4] Precetti, p. 59 f.

[5] *Pour apprendre à bien manier la plume rien n'est meilleur que de copier de bonnes estampes dont le burin soit beau, par exemple les estampes des Carraches* (Traité de la Peinture, p. 19).

dem es vorgestellt ist» (Emil). Aber auch er war nicht imstande, dem unermüdlichen Wiederholen von Handzeichnungen und Stichen Halt zu gebieten. Die vielen Zeichnungskopien nach seinem Zeitgenossen F. Boucher beweisen nur das Gegenteil.

Kügelgen.

Von einem andern Standpunkt aus äußert sich Kügelgen in launiger Weise über das Kunterbunt seiner Vorlagen: «Es ward nach Handzeichnungen der verschiedensten Meister gearbeitet, welche den Stift auf die verschiedenste Weise gehandhabt hatten, mit geraden, krummen, langen und kurzen Strichen, wie es jedem genehm war. Dazu hatten einige unterwischt und überschraffiert, andere unterschraffiert und überwischt, noch andere gar nicht gewischt oder gar nicht schraffiert und immer sah das Ding anders aus. Die Professoren nannten dies den richtigen Gebrauch der Kreide» (Kap. Berufsstudien).

2. STUFE.

Zeichnen nach Gemälden.

Ritrarre le pitture.

Vorschriften.

War die Hand durch diese Vorübungen strichfrei und das Auge maßsicher geworden, so konnte man mit dem Nachbilden wandgroßer Kompositionen im kleinen Maßstabe und mit dem Übertragen monochromer oder plastisch-farbiger Gestalten in das Linearflächige beginnen. Auch hier lassen sich frühzeitige Vorschriften heranziehen, welche auf die zweite Lehrstufe des angehenden Malers hinweisen: «Dann mache dich auf, alleinig oder in Gesellschaft. Ist diese vorgerückter als du, um so besser. Bist du in Kirchen oder Kapellen und fängst zu zeichnen an, so betrachte zuerst die Raumverhältnisse der Darstellung oder Figur, welche du nachzeichnen willst, und betrachte, wo die Schatten, die Mitteltöne und Hauptlichter an derselben sind.» (Cenn., K. 29.) Die Motivierung dazu finden wir bei Alberti (p. 100): «Du weißt, wie es fast unmöglich ist, einen Gegenstand richtig abzubilden, der uns nicht stets in derselben Ansicht erscheint, aus welchem Grunde gemalte Dinge leichter nachzubilden sind als in Stein gehauene.»

Monochrome Fresken.

Aus Armenino erfahren wir weiters, daß man gerne monochrome Fresken und Bilder aufsuchte, weil sie dem Anfänger das Absehen plastischer Formen erleichterten. »In Rom», heißt es, «werfen sich die Studierenden zuerst auf die Chiaroscuro-Werke, wie sie Polidoro und Maturino hinterlassen haben. Weil diese die wahre und alte Manier in Marmor und Bronze allüberall in ihren Fassadenmalereien nachahmten, wurden sie groß und bewunderungswürdig und erwiesen sich so fruchtbar in jeder Art der Dinge» (p. 64, 65). Und in Oberitalien hatte man aus dem gleichen Grunde Mantegnas und Giulio Romanos Werke aufgesucht.

Beispiele.

Das Erlernen richtigen Sehens alles Runden, das zum Naturstudium überleiten sollte, war indes nur eine Seite des Gewinnes. Fortgeschrittene suchten ihren Hauptnutzen aus dem Vertrautwerden mit der Kompositionsweise zeitberühmter Meister zu ziehen. Selbst die Großen hatten ihre Laufbahn nach dieser Vorschrift begonnen. Wir besitzen von Michelangelo feine Federstudien

nach Ghirlandaios Fresken und nach Condivi habe er auch fleißig in Carmine kopiert. Ein anschauliches Bild gibt uns Vasari aus seinen eigenen Lehr- und Wanderjahren: «In meiner Jugend zeichnete ich alles, was ich an bedeutenden Werken in Rom, Florenz oder anderen Orten vorfand. Nicht nur Malereien, sondern auch alte und neue Bild- und Bauwerke, wobei es mir vom größten Nutzen war, daß ich die Decke und Wände der Kapelle Michelangelos und alles nachzeichnete, was Raffael, Polidoro und Peruzzi gearbeitet hatten. Ich tat es gemeinsam mit Francesco Salviati. Wir trachteten, Abbildungen von jeder Sache zu erhalten, zeichneten deshalb am Tage nicht gleiche, sondern verschiedene Gegenstände und kopierten nachts einer des andern Werk[1].» Sehr gesucht waren fertige Kartons, denen man einzelne Figuren oder Gruppen entnahm. Unter den lernbegierigen Jünglingen, welche nach Vasaris Bericht sich vor Michelangelos Karton der Schlacht bei Pisa zeichnerisch übten, befanden sich Baccio Bandinelli, Jac. Sansovino, Andrea del Sarto, Rosso und Alfonso Barughetta Spagnuolo[2].

Maßstab.

Solange die feine Technik auf grundierten Papieren mit Feder oder Metallstift zünftig war, hatte das Kopieren ganzer Bilder seine Schwierigkeiten. Es begegnen uns daher aus jener Zeit in der Regel Einzelfiguren (Abb. 323, 324), ausnahmsweise eine Gesamtkomposition[3]. Es war tatsächlich nur ein bescheidenes Sammeln. Erst die breiten und bequemen Zeichenmittel und das billig gewordene Papier förderten größere Studien, die dann für viele den Ersatz akademischer Erziehung bildeten. Man übte hier Proportion und Anatomie, Perspektive und Komposition und angesichts der großen Kunstwerke, die durch so viele Stunden auf ein junges Gemüt einwirkten, dämmerte auch in manchem die Erkenntnis hoher Kunst auf.

Bedürfnisse.

Aus diesem Grunde erklärt es sich, wenn das Zeichnen nach Gemälden auch dann noch mit Eifer weiter gepflegt wurde, als die Fertigkeit des Zeichnens schon längst erreicht war. Ein jeder hatte seine Wünsche und Bedürfnisse. Da eine Hand- oder Fußstellung, eine Körperwendung, eine Figurengruppe, dort Köpfe von Heiligen und Propheten, Draperien; alles konnte willkommene Behelfe für zukünftige Aufgaben abgeben. Es darf dabei nicht immer an ein sklavisches Übertragen gedacht werden. Die reichgefüllten Skizzenbücher bezeugen in vielen Fällen nur ein flüchtiges, freies Notieren[4].

Entlehnungen.

Man war für jede Anregung dankbar und scheute sich auch nicht, die Erfindung und die Formen eines andern ohne große Bedenken gelegentlich zu verwenden, aber auch ohne Proteste von Seite der lebenden Genossen[5]. Jene

[1] Vas. Mil. VII, 13 und 654.

[2] Vas. Mil. VI, 137.

[3] Z. B. Dürers Helleraltar in Silberstift, von Lippmann irrtümlich dem Meister selbst zugeschrieben (L. 354).

[4] Siehe das Chatsworther Skizzenbuch von Van Dyck.

[5] Erhob man derartige Vorwürfe, so entstanden sie durch gegenseitige Gehässigkeiten. Als man Domenichino nachsagte, daß er in der berühmten Kommunion des hl. Hieronymus Agostino Carracci nachgeahmt, verteidigte ihn Malvasia mit folgenden für die Zeit bezeichnenden Worten: «Wer stiehlt heutzutage nicht? Wenn nicht von anderen Malern, so doch aus Reliefs oder Stichen! Wie viele, die wir für durchaus eigenartig, als Künstler erster Ordnung achten, würden sie nicht, wenn sie den Blättern Parmegianinos oder

ängstliche Auffassung heutiger Generation, daß jedes Nachzeichnen die freie Entwicklung künstlerischer Individualität störe, kannte man nicht. Aus dem Umstande, daß Polidoros Freskenmalerei in Rom wegen ihres Reichtums an antiken Gewändern, Trachten, Waffen und Fußbekleidungen sich einer großen Beliebtheit erfreuten und unausgesetzt belagert waren, ersieht Vasari nur den ungeheuren Nutzen, den Polidoro und sein Genosse Maturino der Kunst geleistet haben, einen Nutzen, «der größer ist, als sonst irgend ein Meister seit Cimabue gewährt hat[1]». Das Aufgehen des Schülers in der Art seines Lehrers oder eines ihm nahestehenden Meisters galt zur Barockzeit fast als Ehrensache. Ciro Ferri rühmt sich in seinem Bittgesuche an Kardinal Barberino, die von Pietro da Cortona unvollendet gelassenen Kartons für die St. Peter-Mosaiken fortsetzen zu dürfen, daß er besser als jeder andere dessen Art nachzuahmen verstehe[2].

Vorbildliche Meister.

Es gab immer Gnadenorte, zu welchen die begeisterte Jugend pilgerte und die nach dem jeweiligen Zeitgeschmacke wechselten. Santa Croce, Masaccios Kapelle, Filippos, Filippinos, Ghirlandaios Gemälde in Florenz, Signorellis Capella nuova in Orvieto, aber ganz besonders Rom mit seinen vatikanischen Prunkräumen und Kirchen wurden zu Schulungsstätten für alle Regeln und Vorschriften. Die Aufdeckung der Sixtinischen Fresken wurde zu einem Ereignis. Hier holte sich die junge Künstlerschaft auf dem Wege der Zeichnung Kraft und Begeisterung, Formen, Energie und Bewegung, aber auch Manier und Zügellosigkeit. «Den Dämon der Zeichenkunst hat Mit- und Nachwelt in diesem Werke geehrt. Für alle Künstler ist die Altarwand der Sixtinischen Kapelle, weit mehr als die Decke, die hohe Schule vom Wissen des menschlichen Körpers geworden» (Mackowsky, Michelagniolo 242). Leonardos Abendmahl machte eine traurige Ausnahme, denn es zeigte sich bald nach seiner Fertigstellung, wie Vasari meldet, als blinder Fleck.

Nach Raffael und Michelangelo kamen andere Götter, wie Correggio, die Carracci, Guido Reni und Domenichino. Nach Bellori hatte der «Gang des hl. Andreas zur Richtstätte» in S. Gregorio Magno (Guido Reni, Rom) einen derartigen Ruhm erlangt, daß die römische Jugend zu diesem Werke hinströmte, um es zu kopieren, und man konnte nicht begreifen, daß zur selben Zeit Poussin das gegenüber befindliche Seitenstück von Domenichino studiere[3]. Als Luca Giordanos Gemälde im 18. Jahrhundert nicht bloß bei Sammlern, sondern auch von Künstlern eine außergewöhnliche Überschätzung erfuhren, pilgerte man nach Neapel und zeichnete mit bewunderungswürdigem Fleiße dessen Figurenmassen nach. Und ebenso jene seines Schülers Fr. Solimena[4].

Albrecht Dürers alle die Ideen, die Stellungen, die reichen Gewänder zurückstellen müßten, nackt und gerupft aussehen wie jene Krähe des Äsop?» (II, 240).

[1] Vas. Mil. V, 144.

[2] O. Pollak, Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit, Jahrb. d. pr. Ks. 24, Beiheft S. 15.

[3] Bellori, S. 266.

[4] Kopien dieser Art sind jene des Jacques Louis Durameau (1733—1796) in der Albertina, der folgende für seine Zeit charakteristische Bemerkung daraufsetzt: «*Quod ad miraculum pinxit apud Hieronimitas Neapoli Lucas Giordano, delineavit Durameau.*»

Beliebte Figuren.

Aus den genannten Hauptwerken, zu welchen im Laufe der Zeit viele andere hinzutraten, waren es wieder gewisse Figuren, welche den allgemeinen Beifall fanden, wie z. B. von Raffael die kniende Frau aus der Transfiguration, die Frauengruppe aus der Grablegung, der zum Streich ausholende Krieger im bethlehemitischen Kindermord; dann die Ignudi Michelangelos, die Jungfrau aus Correggios Himmelfahrt u. a. m. Oder man begeisterte sich an Einzelköpfen aus berühmten Bildern. Waren die Kartons noch erhalten, so zog man dieselben aus zeichnerischer Bequemlichkeit den Gemälden vor. Ja man scheute sich nicht, wenn tunlich, sie selbst zur Pausierung zu benützen, um rascher und sicherer zu den Umrissen zu gelangen. Die Ausführung erfolgte dann auf dem Wege der Nachzeichnung. Derartige, sich in einzelnen Kabinetten noch vorfindende sogenannte Kopfstudien bildeten für den Forscher immer ein Rätsel, da sie unter der Schattierung nicht Pauselöcher, sondern Pausepunkte aufweisen. Diese sowie ihre mit jener des Bildes genau übereinstimmende Größe brachten sie von altersher in den Geruch der Echtheit[1].

Galt der Brauch, nach Bildern zu zeichnen, mehr in Rom und Florenz als in den anderen Orten Italiens (Armenino, S. 64), so wurde er doch überall und allgemein gepflegt. Primaticcios Gemälde in Fontainebleau, jene Tizians, Tintorettos und Palmas in Venedig wurden in gleicher Weise emsig nachgezeichnet wie in den Niederlanden Bilder von Rubens oder Van Dyck.

Der Norden.

Für die Nordländer bedeutete es die Erfüllung eines Traumes, wenn sie ihre Schritte nach dem Süden lenken durften, um ihre Mappen und Skizzenbücher zu füllen; für manchen freilich auch den Untergang seines bescheidenen Kunstverstandes. So stark wie Dürer, der sich in Nürnberg wiederfand[2], und so trotzig wie Rembrandt, der sich den Zaubertrank versagte, waren nicht viele. Aber trotzdem studierte der letztere auch in Amsterdam nach italienischen Gemälden, Handzeichnungen, Stichen und Medaillen, wie er als Jüngling nach seinem Lehrer P. Lastmann kopiert hatte[3].

Romreisen.

Während sich die Italiener an die maßgebende Kunstrichtung ihrer Zeit hielten, nehmen es die nach Italien kommenden Nordländer weniger genau und benützen, was sie als brauchbar erachten. Führerlos und uneingeweiht wandern sie kopierend von Ort zu Ort und arbeiten, wo sich ihnen ein Zutritt erschließt. ‚Sandrarts Lebens-Lauf', mitgeteilt in der Teutschen Academie, Anhang S. 1 ff., schildert eine solche zeichnerische Tätigkeit von Augsburg bis Venedig, Ferrara, Bologna und schließlich bis Rom. Immer war es Hauptaufgabe, «jede rare Stuck nach selbst-eigenem gefallen abzuzeichnen[4]». Nur die Stipendisten der französischen Akademie kommen mit einem nach dem Geschmacke ihrer Professoren aufgestellten Studienprogramm über Ort und Meister nach Rom und hier wurde dasselbe abermals nach den Instruktionen des jeweiligen Direktors abgeändert, War auch Raffael anfänglich der

[1] So konnte Fischel 6 Köpfe nach der Transfiguration mit solchen Pausespuren feststellen (Albertina, Chatsworth, London und Oxford).

[2] Auch er zeichnete in Venedig nachweisbar nach Gentile Bellini (L. 93).

[3] Kurt Freise, Rembrandt und Lastmann, Cicerone V, 610.

[4] Weitere Beispiele bei Mander-Floerke I, 379, II, 396.

vollkommenste Erzieher, so kam man eines Tages doch zu Pietro da Cortona und zu Albani (Locquin p. 98 ff.).

Das 18. Jahrhundert.

Das Kopierungsprinzip erlahmte in keinem Jahrhundert. Der Historiograph J. F. Felibien schreibt noch um 1706 in seinem Aufsatze «L'Idée du Peintre parfait» ein ganzes Kapitel über die Frage, ob es gut sei, sich ohne jede Skrupel der Studien nach anderen zu bedienen, und beantwortet dieselbe im liberalsten Sinne: *Il est nécessaire enfin, qu'il* (der Maler) *ait ses études ou dans sa mémoire ou dans son porte-feuille; les siennes, dis-je, ou celles d'autruy*[1]. «Kopieren, Kopieren! war die Erziehung fast aller großen Meister. Die Malerei war zuerst ein richtiges Handwerk, man war Bildermacher, wie man Glaser oder Tischler war» (E. Delacroix). Erst nach der Mitte des vergangenen Jahrhunderts wollte man nur mehr schädliche Folgen erkennen.

3. STUFE.

Das Rilievozeichnen nach Antiken, Abgüssen und zeitgenössischen Skulpturen.

Ritrarre in rilievo — Dessiner d'après la bosse.

Forderung.

Das Rilievozeichnen bedeutete die Anwendung der gewonnenen Formenkenntnisse, wie sie soeben erörtert wurden, auf räumliche Dinge, ein Umgestalten wirklicher Körper ins Linear-Flächenhafte und Scheinbar-Körperliche. Hauptaufgabe war richtiges Erschauen der Flächen, deren Richtung und Bewegung im Raume, ihr Licht- und Schattenspiel bei natürlicher oder künstlicher Beleuchtung und das Loslösen vom Hintergrunde.

Modelle.

Es hatte für die Malerjungen etwas Sprunghaftes, mit einem Male anders zu kopieren, statt der im Gemälde fertigen Silhouette eine Vollfigur unter einem bestimmten Lichte, von einem bestimmten Punkte aus zeichnerisch fassen zu sollen. Alle Arten von Guß und bildhauerischer Bearbeitung sowie alle Metalle (Bronze, Blei, Gold und Silber) oder auch Wachs, Ton, Stein und Holz konnten hier Vorlage sein; die bevorzugtesten Materiale aber blieben Marmor und Gips. Die Einfarbigkeit der Abgüsse nach menschlichen Gliedmaßen oder Antiken ermöglichte es den jungen Augen, die Formen rascher zu verstehen und richtig zu modellieren. Leonardo empfiehlt für seine Zeit noch die Zuhilfenahme einer bereits vorliegenden Zeichnung nach dem in Betracht kommenden Objekte, etwa des Meisters oder eines älteren Schülers, um das eigene Resultat damit vergleichen zu können (§ 82).

Cennini.

Bei Cenninis Zeitgenossen und Vorläufern war unmittelbar nach dem Kopieren von Bildern das Naturzeichnen vorgeschrieben, weil die Natur die vollkommenste Führerin sei (K. 28). Nichtsdestoweniger scheinen Gipsmodelle bereits existiert zu haben. Seine Worte, daß das Abformen einzelner Teile menschlicher Körper dem Zeichner zu großer Ehre gereiche, lassen sich kaum anders deuten (K. 181). Nach den Gemälden jener Periode zu schließen, mochte der Brauch allerdings nicht sehr verbreitet gewesen sein, zumindest nicht in den Malerwerkstätten.

[1] In dem Sammelwerk: Felibien, Conférences de l'Académie roy. de Peinture, Amsterdam 1706, S. 139.

Alberti. Besser erkannte der durchaus der neuen Zeit zugewandte Alberti den Wert des Rilievozeichnens. «Wenn es dir schon gefällt, Werke anderer zu kopieren, weil sie mit dir mehr Geduld haben als lebende Wesen, so erscheint es mir genehmer, eine mittelmäßige Skulptur als eine ausgezeichnete Malerei zu zeichnen, da du im letzteren Falle nur das Treffen der Ähnlichkeit gewinnst, im ersteren aber auch noch die richtige Beleuchtung herauszufinden erlernest *(impari conoscere et ritrarre i lumi,* p. 154).» Dachte er auch zunächst an richtige Umrisse und deren Behandlung mit Vollicht, Mittelton und Hauptschatten, so ergaben sich bei den Übungen doch noch mannigfache Erkenntnisse. Denn seltener handelte es sich um Gegenstände wie geometrische Körper, Vasen und allerlei Gefäße, sondern in erster Linie um Skulpturen, also Formen menschlicher Körper, an welchen diese Übungen vorgenommen wurden, so daß man damit noch weitere Ziele verbinden konnte, die mit der

Abb. 91. Das Gipszeichnen, nach F. Zuccheri. Albertina.

zunehmenden Entwicklung von selbst in den Vordergrund traten: das Verstehen des organischen Aufbaues, der körperlichen Verhältnisse, deren Schönheit und Harmonie.

Vasari. Weiters sprach Vasari für die Komposition selbst noch die Forderung aus: «Wer seine Ideen oder was immer durch die Zeichnung ausdrücken will, muß nach vorausgegangener Schulung der Hand sich im plastischen Zeichnen üben *(in ritrarre figure di rilievo o di marmo, di sasso, ovvero di quelle di gesso formate sul vivo; ovvero sopra qualche bella statua antica)*[1].»

Von diesen vielfachen Gesichtspunkten geleitet, ging die Entwicklung in den Meisterschulen rasch vor sich und erreichte noch vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts Hand in Hand mit dem Antikenstudium eine hohe Stufe. Nach akademischer Gutheißung und verschiedenen lokalen und zeitlichen Umprägungen behauptete sich das letztere allen Gegenströmungen zum Trotz bis in die Neuzeit herauf.

[1] Vas. Mil. I, 170.

Werkstatt-behelfe.

Wenn wir den Stich von Agostino Veneziano, Schule des Baccio Brandini (Bandinelli) in Rom (Abb. 78) heranziehen, um einen Blick in das abendliche Studium zu werfen, so finden wir kleine ganzfigurige Modelle männlicher und weiblicher Gestalten in zierlichen Posen (Kleinbronzen), die von den Jüngern gezeichnet, vom Meister besprochen werden. Ein bescheidenes Kerzenlicht gibt das Relief. Einige Vasen von verschiedenem Umriß vollenden die Behelfe.

Reicher ist die Werkstatt Fed. Zuccheris — wenn wir von der Zeichnung aus das Lokal erschließen dürfen — die mit Abgüssen nach allerlei Antiken und nach der Natur fast überfüllt aussieht (Abb. 91)[1]. Während die Jungen in Michelangelesker, fast affektierter Haltung zeichnen, malt rechts der Meister an einem großen Madonnenbild.

Die Darstellung der schon besprochenen Idealakademie von Pierfrancesco Alberti (Abb. 86) läßt gleichfalls das *Ritrarre in rilievo* einiger Lehrknaben nach dem Abguß eines männlichen Beines erkennen. Weitere Abgüsse von Köpfen, Büsten und Rümpfen, Händen und Füßen charakterisieren den üblichen Bestand. Einzelne Meister überboten sich geradezu in diesen Requisiten. Freilich galten dieselben in Privatschulen nicht allein als Lehrmittel, sondern mußten auch dem Meister bald da, bald dort aushelfen. Schon Fra Bartolommeo besaß *63 pezzi, teste, piedi e torzi di gesso*, um das lebende Modell zu ersetzen[2]. Unumgänglich notwendige Formen waren Teilabgüsse von Kinderkörpern[3]. Selbst bei Dürer finden sich Nachweise (Abb. 161), und in holländischen Nachlaßinventaren werden viele Posten mit *Pleyster tronien* (Gipsköpfen) und *Kindtstronitgens* erwähnt[4]. Vor allem trachteten die verschiedenen staatlichen Akademien ein vielseitiges gipsernes Inventar anzulegen, das in den meisten Fällen den Grundstock für alle späteren Gipskabinette bildete. Einen speziellen Vorteil boten dem plastischen Zeichnen die an anderer Stelle behandelten Wachsfigürchen (siehe Werkstattbehelfe, Modelli S. 551).

Antiken-kultus.

Eben diese parallele Entwicklung von Rilievo- und Antikenzeichnen, die mit der Zeit zusammenwuchsen und denselben Aufgaben dienten, bedingt es, daß der Antikenkultus und seine künstlerische Auswertung hier noch im besondern eine vorübergehende Beachtung findet. Denn nicht allein der Umstand, daß derselbe eine neue Welt erschloß, sondern auch die Leidenschaft, mit der Architekten, Bildhauer und Maler ihm huldigten, um zu neuen Kunstformen zu gelangen, verliehen ihm bald die Führerschaft. Während aber die beiden ersten als Pfadsucher bald bestimmte Wege gingen, wie es ihre Kunst gebot, zogen die Maler nach allen Seiten aus und sammelten und rafften fast wahllos zusammen, was sie für Darstellung und Dekor als brauchbar erachteten, Figurales und Bauwerk, Gewand und Gerätschaft. Wer nicht an Ort und Stelle die Originalreste studieren konnte, der entlehnte von anderen und

[1] Albertina, Privatbesitz. Lavierte Federzeichnung auf rot grundiertem Papier, 10·3×21·2 cm.
[2] F. Knapp, Bartolommeo, S. 275.
[3] Ibid.
[4] Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. V, S. 145.

glücklich nannte sich, der in seiner Werkstatt einige geweihte Fragmente der Antike bergen durfte.

Ausgrabungen.

Schon im Trecento galt die Auffindung guter Skulpturen als ein Ereignis. Des Kartäusers Jacopo Bericht über die Ausgrabung der Venusstatue des Lysipp in Siena, den uns Ghiberti überliefert, gibt ein Bild jenes Zeitgeistes[1]. Aus derselben Quelle erfahren wir, daß Ambrogio Lorenzetti darnach eine

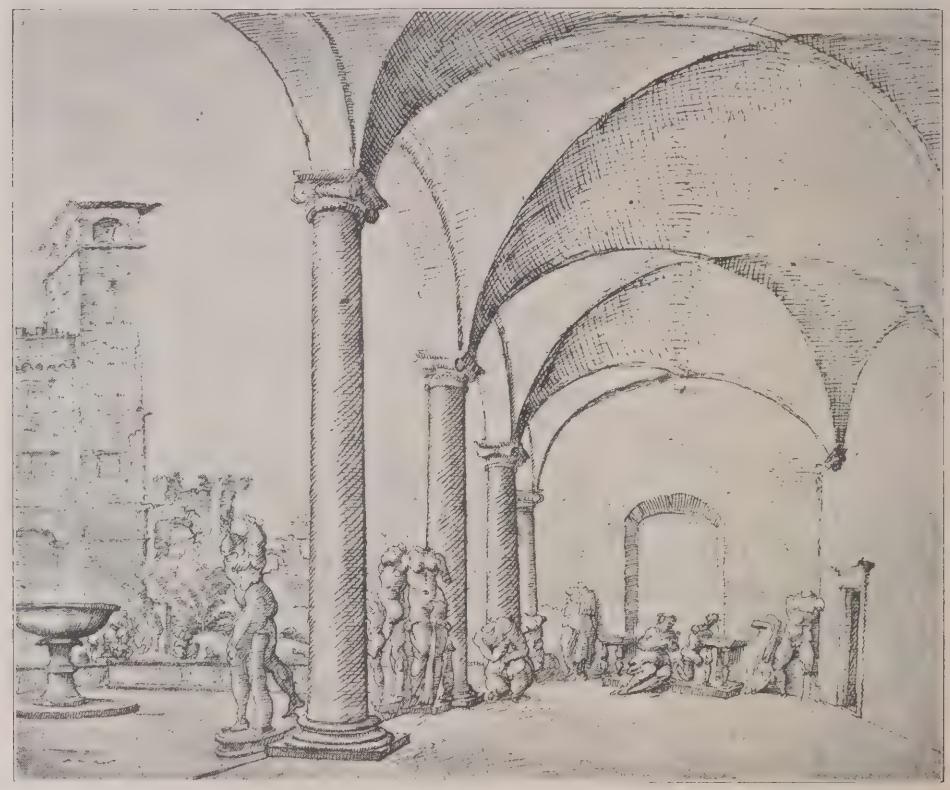


Abb. 92. M. v. Heemskerck, Gartenhalle des Palastes Medici-Madama.

Zeichnung anfertigte, die noch Ghiberti gesehen hatte. Gab es auch Stimmen, welche in diesem Kultus eine ‚Ydolatria' sahen, das Interesse steigerte sich in Kunstkreisen ins Ungemessene und die zufälligen Entdeckungen wurden durch planmäßiges Nachgraben aufs eifrigste gefördert. Höhepunkte bildeten die Bloßlegung des Apollo vom Belvedere gegen Ende des 15. Jahrhunderts nahe bei Grotta Ferrata auf einem Grundstücke des damaligen Kardinals Giuliano della Rovere oder jene des Laokoon im Jahre 1506. Beide fanden im Statuenhof des Belvedere, dem «geheimen Garten», ihre Aufstellung[2].

[1] *Come tutti gli intendenti et dotti dell arte della scultura et orefici et pictori corsono a vedere questa statua di tanta maravigla et di tanta arte . . . Et con molto honore la collocarono in su la loro fonte come cosa molto egregia* (Ghiberti, Denkwürdigkeiten, ed. J. v. Schlosser I, 63, und II, 189). 1357 wurde sie wieder von dem Brunnen entfernt.

[2] Kristeller, A. Mantegna, Berlin 1902, S. 216.

Heemskercks Skizzenbücher aus den Jahren 1532—1536 (Berlin) führen uns in die mit Torsi, Vasen und Fragmenten aller Art gefüllten Höfe, Hallen und Gärten Roms ein (Abb. 92)[1], instruktiver als der zwanzig Jahre später erscheinende Führer durch das antike Rom des Ulisse Aldroandi: Le statue antiche che per tutta Roma . . . si veggono, Venezia 1556[2]. Sie zeugen von den bereits aufgestapelten Reichtümern jener Jahre. Die Begeisterung war allgemein und auch echt, denn sie basierte auf dem erwachten stolzen Gefühl für ruhmvoll vergangene Zeiten des Heimatlandes. Sammlungen.

Auch in nördlicher gelegene Städte gelangten kleinere Sammlungen, wie jene des Kardinals Domenico Grimani nach Venedig (1523), die er bereits 1505 in Rom angelegt hatte[3]. Marcantonio Michiel zählt in seinen Kunstberichten über Padua und Venedig eine Menge von Skulpturwerken in Privatbesitz auf und gleiches berichtet der Mailänder Prospettivo von den Palästen Valle, Piccolomini, Branca, Riario u. a. m.[4]

Und so wie Päpste, Kardinäle und Fürsten, sammelten die Künstler je nach ihren Mitteln für sich und ihre Schüler antikisches Material[5]. Ghiberti soll eine Sammlung römischer und griechischer Skulpturen besessen haben, die nach seinem Tode auf 1500 Goldgulden geschätzt wurde[6]. Ebenso besaß Donatello alte Kunstwerke[7]. Oberitalienische Künstler, die nach den Hauptzentren gewandert waren, kehrten mit antikem Material nach dem Norden zurück. Gerade sie benötigten den Privatbesitz mehr als ihre Kollegen in dem gesegneten Mittelitalien. Nach Ridolfi brachte Squarcione aus Griechenland und Italien antike Kunstwerke, Fragmente von Skulpturen in Originalen oder Abgüssen in seine Vaterstadt und stellte sie in seiner Werkstatt als Bildungsmittel auf. Mantegna sammelte in dieser Umgebung seine Eindrücke und archäologischen Kenntnisse und machte von den architektonischen, ornamentalen und figuralen Resten in seinen Gemälden wie kein zweiter Gebrauch[8]. Die Bellini besaßen weibliche Torsi, Giulio Romano schmückte sein neues Heim in Mantua mit Anticaglie, die er aus Rom mitgeführt hatte (Vas. Mil. V, 549). Besonders reich war laut Nachlaßinventar Sodoma; dasselbe nennt Torsi, allerlei Fragmente von Köpfen und Füßen, Kleinbronzen, Reliefs, Gefäße und Schaumünzen[9]. Rubens läßt es sich besonders viel kosten und erwirbt die Antiken des englischen Gesandten Sir Dudley Carleton für neun Bilder seiner Hand und Künstler als Sammler.

---

[1] Aus Egger und Hülsen, Die römischen Skizzenbücher Heemskercks, Bd. I, Taf. 6, und Text S. 4; ferner Bd. II, Taf. 61; Verlag J. Bard, Berlin. Feder.

[2] Mit fortlaufender Seitenzahl gedruckt als Beilage der Antichità di Roma des Lucio Mauro.

[3] Hübner, Studien über die Benützung der Antike in der Renaissance (Monatsh. f. Kunstw. 1909, S. 273).

[4] Vischer R., Luca Signorelli, S. 29.

[5] Über das Sammeln von Antiken seitens italienischer Künstler siehe Jakob Burckhardt, Beiträge z. Kunstg. v. Italien, S. 332 ff.

[6] Baldinucci, Dec. I, Parte I (Mailänder Klassikerausgabe 1811, V, 40).

[7] Nach der Zeugenschaft des Archäologen Ciriaco d'Ancona, der Donatello um 1437 besuchte (Schlosser, Ghiberti, Denkw. II, 197).

[8] Kristeller, Mantegna, S. 123.

[9] Milanesi, Documenti Senesi III, p. 110. Inventar vom 20. Juli 1529.

2000 fl.[1] Und wer sich nicht Originale verschaffen konnte, begnügte sich mit Abgüssen. Armenino führt sich selbst als Augenzeugen für mit solchen Behelfen angefüllte Werkstätten und Kammern an, wie er sie in Florenz, Bologna, Mailand, Genua, Parma, Mantua, Pesaro, Urbino und Ravenna für diejenigen vorfand, welche nicht in Rom bleiben und arbeiten konnten (p. 70).

Eine gewisse Bedeutung hatten für die abendlichen Zeichenstunden jene kleinen florentinischen und paduanischen Bronzestatuetten, die ihre Entstehung teils Abgüssen antiker Muster, teils freien Nachahmungen verdankten und seit Donatello bis ins 16. Jahrhundert allgemeine Verbreitung fanden. Meist Figurinen der Mythologie, Venusbildnisse oder andere nackte Göttergestalten, boten dieselben, ob nun von Bronze, Blei oder gebranntem Ton, handsame Behelfe (Abb. 78)[2].

Das Studium.

Die Viten-Literatur ist überreich an Berichten über die vielfältige künstlerische Ausnützung dieser alten Bronze- und Marmorschätze und es muß hier genügen, aus der Materialfülle nur auf einzelne Hauptpunkte hinzuweisen. In der naiven Freude an den neuen Formen und Verhältnissen modellierte und zeichnete man bald skizzierend, bald sorgfältig in rilievo. Aus beruflichen Interessen gingen die Bildhauer voran. Sie schöpften aus ihrem eigensten Gebiet und entlehnten völlig unbefangen. Vielfach auch die Malerei ausübend, fanden sie zeichentechnische Ausdrucksweisen und wirkten so für alle vorbildlich.

Bildhauer und Maler.

Niccolo Pisano entlehnte schon 1260 für seine Marmorreliefs an der Baptisteriumkanzel in Pisa antike Figuren. Ob der Übertragungsprozeß auf dem Wege des Nachmodellierens oder, wie es wahrscheinlicher, des Nachzeichnens geschah, bleibt wohl ungeklärt, allein die Direktiven waren damit für die folgenden Jahrhunderte eingeleitet[3]. Die völlig verbrauchten gotischen Formen, denen zu wenig Anschluß an die Natur innewohnte, um sich weiter zu entwickeln, forderten solche harte und doch vermittelnde Übergänge. Es erschien nur natürlich, wenn man in den erkannten und immer sich mehrenden Wundern des Altertums die Erfüllung aller Kunstbedürfnisse kommen sah. Die Skizzenbücher des Jacopo Bellini, der Codex Escurialensis, das Budapester Architekturbuch, die Studienbücher des San Gallo, des Baldassare Peruzzi, des Marten Heemskerck gewähren reiche Einblicke in die Bedürfnisse und Kunstanschauungen des Quattro- und Cinquecento und ebenso in den Interessenkreis des Einzelnen. Und wo solche Beweise mangeln, zeugen die gemalten Werke selbst von der Benützung und dem Studium alter Kunst. Die gerade in den letzten Jahren stärker auf dieses weite Gebiet gelenkten Forschungen enthüllen immer neue Beziehungen und Einflüsse, die freilich nur dann ein allgemeines Interesse beanspruchen, wenn es sich um Schulhäupter handelt und ein erbrachter Nachweis antiken Materials und einer damit zusammenhängenden Romreise nicht nur deren Lebensweg, sondern auch die bis dahin aus ihrem Gesamtwerk herausfallenden Formen erläutert[4].

[1] Guhl II, 143 ff. [2] J. Burckhardt, Beiträge z. Kunstgesch. von Italien, S. 369.

[3] Erst Cellini berichtet von sich: «An Festtagen ging ich gewöhnlich nach Altertümern aus und studierte nach ihnen, entweder in Wachs oder mit Zeichnen». L. I, C. 5.

[4] So der Nachweis über Correggios römischen Aufenthalt von Osk. Hagen, Correggio und Rom (Zs. f. b. K., N. F. XXVIII, S. 110).

In dem Garten Lorenzo Medicis an der Piazza S. Marco herrschte eifrig schulmäßiges Modellieren und Zeichnen, das zu einem gesteigerten Antikenkultus in Florenz führen mußte. Belehrend ist der Bericht Vasaris, daß die hier entstandenen Modelle, Zeichnungen und Kartons von Donatello, Brunelleschi, Masaccio, Uccello, Fiesole, Fra Filippo und anderen einheimischen wie auswärtigen Künstlern unter der Obhut des alten Bertoldo, eines Donatello-Schülers, neben den Antiken aufgestellt und behütet wurden, gewiß als weitere Vorlagen für Jüngere[1]. Man wird dabei an den von Leonardo erwähnten Vorteil erinnert, sich beim Rilievozeichnen bereits vorhandener Zeichnungen zu bedienen. Der Medici-Garten.

Das Material an solchen Studienblättern muß ungeheuer groß gewesen sein. Benv. Cellini fand das Haus Filippinos, wo er mit dessen Sohn verkehrte, voll von Studien, darunter mehrere Bände nach römischen Altertümern (3. Kap. der Selbstbiographie). Dies findet auch durch den Aretiner seine Bestätigung, der mit großem Lob hervorhebt, daß Filippino jedes seiner Werke mit römischen Altertümern geschmückt und so der Kunst neuen Reiz verliehen habe[2]. Filippino.

Die Gebiete erweiterten sich. Um 1500 wurde sogar die Trajansäule von dem Maler Giac. Ripranda, und zwar unter *magna admiratione magnoque pericolo circhum machinis scandendo* abgezeichnet[3]. Wie schon Brunelleschi kopierte auch Signorelli Reliefs des Konstantinbogens[4], und was Raffael und Michelangelo aufgenommen, das lehren uns ihre Gemälde oder Skulpturen[5].

Eine besondere Art des Antikenzeichnens war die seitens Fürsten, hoher Herren und Altertumsfreunde veranlaßte Kopierung römischer Antiken durch bezahlte Künstler, die in Rom und Umgebung oft jahrelang fleißig arbeiteten[6]. Dabei handelte es sich nicht immer um Stichausgaben, sondern vielfach nur um Erinnerungen an vorhergegangene Reisen oder um die Erweiterung der Kunstkammern. Nach Vasari soll selbst Raffael sich Zeichner gehalten haben, die in ganz Italien, zu Pozzuolo, ja sogar in Griechenland alles, was der Kunst zum Nutzen gereichen konnte, zusammentrugen[7]. Aufträge.

Es fiel aber leichter, Skizzenbücher zu füllen, als den Geist der Antike zu absorbieren, deren Formeneinfachheit mit dem in allen Ateliers lebendig gewordenen Naturstudium zu verbinden und daraus Neues zu gestalten. Der Übergang war anfänglich ein schroffer und harter. Weit unvorteilhafter als die Bildhauer entlehnten die Maler ohne viel eigenes Zutun aus den Sammelfrüchten Anwendung.

---

[1] Vas. Mil. VII, 141 und IV, 257. — Seidlitz, Leonardo I, 91. — Nach Crowe und Cav. (4, 2, S. 540 f.) erst um 1488 für Unterrichtszwecke dienstbar gemacht.

[2] Vas. Mil. III, 462.

[3] Raff. Maffei di Volterra, Antropologia, ed. 1506 (Bertolotti, Artisti Bolognesi, Bologna 1885, p. 35).

[4] G. Hübner, Studien über Benützung der Antike (Monatsh. f. Kw., Jahrg. 1909, S. 270 ff.).

[5] C. v. Pulszky, Beitrag zu Raffaels Studien d. Antike. Diss. Leipzig 1877. — G. Hübner, Raffael und die Sammlung Grimani, ibid. S. 273. — Gruyer, Raphael et l'antiquité, Paris 1863. — Über Michelangelo: Alois Grünwald, Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Kh. XXVII, S. 125). — F. Schottmüller, Leonardo und die Antike (Zeitschr. f. b. K. 1910, S. 114).

[6] So Cortona, Poussin, Domenichino, G. B. Ruggieri für Dal Pozzos Sammlung römischer Altertümer. Malv. IV, 355. — Josef der Schweizer für Kaiser Rudolf II. (Mander-Floerke II, 295).

[7] Vas. Mil. IV, 361.

oder konstruierten Mögliches und Unmögliches zusammen. Die einen folgten dem Instinkte, die anderen der neuen Schönheit, die dritten dem Zug der Mode, manche der Gelehrsamkeit und viele der Bequemlichkeit. Nur zu oft wurde das eine oder andere zum Verhängnis, indem man ganze Figuren fast unverändert in die eigene Komposition einstellte und so Einheit und Persönlichkeit jäh zerstörte.

Maniera antica.

Von einer Periode zur andern wechselten die Bedürfnisse und demgemäß die Vorschriften des Zeichnens. Selbst lokale Unterschiede traten auf. Während in Florenz eine mehr figurale Anwendung und Ausnützung erfolgte, sehen wir in Oberitalien das Archäologische betont. Mantegna umstellt seine Sebastiangestalten mit antiken Säulen, Kapitälen, Basen, Fußfragmenten, Gesimsplatten. Während dort die freie Linie Körper und Gewand beherrscht, haftet in Padua, Ferrara und Venedig den Gestalten und Gefälten das Bronzene, Gußartige an. Die heute als interpoliert aufgefaßten scharfen Worte, Squarciones, wie sie uns Vasari überliefern will, beweisen, wie man schon zu seiner Zeit darüber dachte[1].

Umwertung.

Die schadlose Aufnahme einer großen untergegangenen Kunstanschauung, die richtige Einschätzung ihrer Formenklarheit und Größe sowie deren maßvolle geistige Umwertung war nur bei wenig Auserlesenen zu finden. Der großen Masse kamen überhaupt nur Äußerlichkeiten, Einzelformen als Aufputz und willkommene Aushilfe in den Stunden des Bedarfs zugute, Köpfe, Rümpfe, Gliederteile, Draperien, Waffen, Trophäen, Architekturbestandteile. Namentlich galt es als zeitgemäß, antike Gewandmotive in Ruhe oder in flatternder und um den Körper kräuselnder Bewegung alten Reliefs zu entnehmen oder in freier Umdichtung zu verwerten. Und ebenso verraten die in den Gemälden angebrachten reichen architektonischen Hintergründe oft eine Überfüllung mit Pilasterdekor, Medaillons, fliegenden Genien und abschließenden Figurinen.

Bewegungsmotive.

Neben der rein äußeren Formengebung holte man Bewegungsmotive, die dann von Hand zu Hand gingen. Verallgemeinerte Standposen, aggressive Fechterstellungen, das Inskniesinken Verwundeter, der Typus liegender Flußgottheiten, Tänzer, der Dornzieher kehren immer wieder und fallen heute oft recht ersichtlich aus dem Zusammenhang der Kompositionen heraus. Auch damals mochte die Kritik ähnliches empfunden haben. Aber trotzdem übersah man nie die schöne Linie, den reinen Umriß.

Geläutertes Naturstudium.

Daher trat bald die Forderung auf, dem antiken Schema Naturstudien zu unterlegen und nur Maße und Pose zu entlehnen. Schon die religiösen Aufgaben bedingten von Andacht durchdrungene Gestalten, denen die Antike nur die Schönheit verleihen sollte. Das Aktzeichnen erlangte dadurch eine nach zwei Seiten hin geläuterte Auffassung, der Naturalismus des Modelles wurde durch den Geist der Alten und dieser durch die kirchliche Bestimmung gemildert. Selbst Götterfiguren erhielten in Gebärde und Ausdruck ein dem Wesen der Griechen und Römer fernliegendes sentimentales Gepräge (Botticellis Venus, Berlin).

Höhepunkt.

Anderseits wirkte das emsige Naturzeichnen unter Zuhilfenahme der Anatomie wieder fördernd auf das Verständnis der ausgegrabenen Schätze, besonders der Torsi, und deren in schöpferischer Genialität frei und kühn erfolgende

[1] Vas. Mil. III, 389. — Ridolfi, op. cit. I, 68.

Ergänzung und Umgestaltung in Bild und Zeichnung. Leonardo, Michelangelo und Raffael vollbrachten durch ihr geniales Schaffen die endgiltige und höchste Umwertung. Während der erstere alles auf einem rastlosen Naturstudium und schärfster Naturbeobachtung aufbaute, gestaltete Michelangelo den antiken Geist durch die leidenschaftlich bewegte Formenenergie und Raffael durch den alles beherrschenden Zug milder Schönheit um.

Abb. 93. F. Zuccheri, Der Laokoonzeichner.

Maniera bella.

Die unmittelbar folgende Zeit war nur mehr ein völliges Aufgehen in diesen neugewonnenen Resultaten, ein haltloses, aufdringliches Nachahmen der neuen Schöpfungen oder ein Schwanken zwischen Klassizieren und Naturzeichnen. Weil die Kraft zur Weiterentwicklung fehlte, verfiel man bald in die *maniera antica*, bald in die *maniera bella* oder *buona*. In letzterem Sinne dozieren die Precetti Armeninos: Zwei Wege führen dahin, entweder man kopiere verschiedene gute Meister oder folge nur einem, immer aber solchen, deren Werke jenen der Antike am ähnlichsten[1].

[1] Armenino, p. 66: *di quanta importanza sia l'avere bella maniera.*

An die Stelle wahllosen Anhäufens klassischer Motive tritt die Einschränkung auf allgemein anerkannte Kunstwerke. Man befaßte sich nur mit den hervorragendsten Skulpturen wie: Laokoon (Abb. 93)[1], Herkules, Apollo, dem Torso, dem Nil, Kleopatra, Venus und noch einigen aus dem Belvedere und päpstlichen Palaste[2]. Von den mitten in der Stadt befindlichen Werken seien Marc Aurel und die Giganten empfohlen, von den Reliefs jene der Triumphbogen, der Colonna Trajana und Antonina.

Zeitgenössische Bildwerke.

Geichzeitig wurden auch berühmte zeitgenössische Bildwerke zum Studium herangezogen. Merkwürdig erscheint uns Armeninos Zusammenstellung der Meisternamen, die gewissermaßen die *bella maniera* in sich schlossen: alle Werke Michelangelos, jene des Baccio Bandinelli und des Frate Guglielmo Milanese[3]. Unmittelbar in eine solche Stunde damaligen Fleißes versetzen uns zwei wie Momentaufnahmen anmutende Zeichnungen des Federico Zuccheri aus der Medici-Kapelle, wo jüngere und ältere Maler und Bildhauer vor dem Lorenzo-Grabmale eifrig, aber auch sehr ungeniert in ihre Büchlein zeichnen[4]. Hand in Hand mit diesen Bestrebungen ging daher die Verbreitung von Abgüssen. Vasari und Tintoretto besaßen solche nach Statuen Michelangelos[5].

Venedig.

Einen selbständigen Weg wandelte man in Venedig seit Giorgione. Weder er noch Tizian und Tintoretto ließen in ihren Kompositionen antike Formen frei durchdringen, es sei denn als dekoratives Zubehör (der Brunnen in der himmlischen und irdischen Liebe). Vasari überliefert die tadelnden Worte Sebastiano del Piombos, daß Tizian Erstaunliches geleistet haben würde, wenn er in Rom die Arbeiten Raffaels und Michelangelos und die antiken Statuen gesehen und danach Zeichenstudien gemacht hätte[6]. Auch Giorgione, Palma und Pordenone mußten den Vorwurf, nicht in Rom gewesen zu sein, über sich ergehen lassen[7].

Bologna.

Nicht ohne Einfluß war dieses ablehnende Verhalten Venedigs auf die Eklektiker in Bologna. Aber wiewohl auch sie in ihrer Akademie eine Fülle von Abgüssen antiker Köpfe und der besten Reliefs besaßen, so schlossen die Prinzipien ihrer Schule, d. h. die glückliche Vereinigung lebendigen Naturstudiums mit plastischer Gemessenheit, sowie die alle ihre Kompositionen beherrschenden Michelangelesken Bewegungsformen ein Überwuchern der Antike aus (Abb. 168). Anatomische Studien und ein ununterbrochenes Aktzeichnen nach männlichen und weiblichen Modellen bildeten die Hauptgegenmittel. In der jüngeren Generation wie z. B. bei Alessandro Tiarini (1577—1668) bemerkt man eine ausgesprochene Ablehnung der Statuen und Reliefs, weil sie die Formen nur hart erscheinen lassen. «Warum das Original

[1] Von F. Zuccheri noch ein Reliefzeichner und der Zeichner einer Sockelfigur, alle drei Blätter von St. Mulinari gestochen.

[2] Armenino, S. 68. — Noch 1792 nennt Watelet (Dictionnaire I, 83) als die fünf Hauptwerke antiken Studiums den Torso, Apollo, Venus, Laokoon und den Gladiator.

[3] Armenino, S. 66.

[4] Louvre, Br. 307 u. 308.

[5] Ridolfi, op. cit. II, 6.

[6] Vas. Mil. VII, 431.

[7] Ibid. 428.

für eine Kopie aufgeben? Warum das Wasser aus der Gosse der Nachahmung schöpfen, wenn man es aus dem ersten und wahren Quell der Natur haben kann?» (Malvasia IV, 205.)

Der Norden.

Wie ein matter Schimmer, aus weiter Ferne kommend, erscheint die figurale Antike in den germanischen Ländern. Es fehlten hier alle Voraussetzungen und vor allem die lebendige Anschauung, um in Fleisch und Blut dringen zu können.

Dürer.

Dürer, der sie nur durch italienische Vorlagen, Zeichnungen und Stiche kennen lernte (Abb. 5), auch durch seine Reisen mancherlei erfahren hatte, wollte sich in seiner «Proportion» der neuen Anschauung nicht entziehen, wenn er sagte: «Desgleichen für ein Exembel mag nemen bei Rom, do man dy alten Trümer der alten Künstler find, dergleichen itz nit wissent ist von keinem, der do lebt» (L. u. F., S. 358). Zu einer wesentlichen Änderung seines Künstlernaturells kam es aber — gottlob — nicht, wenngleich das «Antikische» in Werken gewisser Jahre heftig rumorte[1].

Sammlungen.

Die Anlage einzelner, in Deutschland allmählich in Mode kommender Sammlungen war bescheiden. Wenn der Basler Amerbach allerlei Abgüsse in der Schublade, Conrad Peutinger in Augsburg eine bedeutende Antiquitätensammlung hatte und 1506 seine «Fragmenta in Augusta Vindelicorum» herausgab, oder wenn uns in den Raritätenkammern ein Marmor oder Kleinbronzen begegnen, so will dies für die allgemeine künstlerische Erziehung nicht viel sagen[2]. Es schien, als ob sich überhaupt kein besseres Verhältnis zu antiken Formen herausstellen wollte. Nach Rom wandernde Maler wie Jos. Heinz zeichneten zwar römische Skulpturen, aber die Fleischpartien rot, Haare, Augen und Sockel schwarz, um ihnen gleich Akten Leben zu verleihen[3]. Erst J. von Sandrart brachte als akademischer Lehrer, Maler und Schriftsteller in seiner «Iconologia deorum», Nürnberg 1680, ein gründlicheres Verständnis auf. Aber noch um 1820, wie Wilhelm von Kügelgen aus seinen Lehrjahren an der Dresdener Akademie berichtet, hatte der gefürchtete Professor Pochmann in die Gipszeichnungen seiner Schüler schwarze Augäpfel und dunkle Locken mit beleckter Kreide auf unauslöschliche Weise eingegraben[4], trotz Winckelmann, der gerade in Dresden in den «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» schon 1754 feste Grundsätze aufgestellt hatte.

Niederlande.

Verständiger betrieben die nach Italien ziehenden Niederländer das Antikenzeichnen. Aber wenn auch das Interesse wie jenes Lambert Lombards oder Marten Heemskercks durch Anlegung von ausführlichen Skizzenbüchern[5] über das gewöhnliche Maß hinausging, wenn auch D. Calvaert seine um 1572 in Bologna gegründete Akademie mit einem großen Apparat von Abgüssen

---

[1] Außer H. Grimm, M. Lehrs, H. Thode siehe F. Wickhoff, Dürers Studium nach der Antike (in Mitt. d. Instit. f. österr. Gesch.-Forschung 1880, S. 411—429). — J. Meder, Neue Beiträge z. Dürerforschung (Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. XXX, Heft 4).

[2] Jahresber. d. Kunsts. in Basel LIX, S. 29 u. 44. — J. v. Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908, S. 34. — Woltmann, Holbein I, 31.

[3] J. Heinz, Satyr und Jüngling oder Bacchus mit dem Leoparden (A.).

[4] Erinnerungen eines alten Mannes, Kapitel Berufsstudien.

[5] Skizzenbuch Lambert Lombards im Besitze des Herzogs von Arenberg in Brüssel. Hübner, Studien über Benützung der Antike (Monatsh. f. Kw., Jahrg. 1909, S. 270).

ausgestattet hatte, für die vlämische und holländische Malerei bedeuteten diese Anstrengungen nicht sehr viel. Die sogenannte italisierende Richtung kam der nationalen Kunst gegenüber nicht auf. Es lief vielfach nur auf eine Modesache hinaus, so wenn Rembrandt eine antike Kaiserbüste erwarb und dieselbe zeichnerisch (H. d. G. 939) oder in der Radierung «Pygmalion» verwendete[1]. Nur das humanistisch geschulte Genie Rubens' durfte es wagen, unbeschadet spätrömische Skulpturen und antike Posen in seine Gemälde aufzunehmen. Wie klug er darüber dachte, lehrt uns sein Schreiben an Franciscus Junius 1637[2].

Frankreich. Am innigsten schloß sich Frankreich an Italien an. Schon Jean Foucquets Miniaturen für Étienne Chevalier bekunden eine Aufnahme und Verarbeitung römischer Architekturen, die alles Erstaunen erregen und auf gute in Rom gemachte Studien zurückgehen. Im 16. Jahrhundert begann man nach dem Beispiele italienischer Mäzenaten große und kleine Sammlungen anzulegen, die, mehr oder weniger zugänglich, die Kunst im guten und schlechten Sinne befruchteten. Franz I. ließ 1540 durch Primaticcio und Vignola 124 Statuen von Rom nach Fontainebleau schaffen samt einer Anzahl von Büsten, aber weit mehr Gußformen nach der Trajansäule, dem Laokoon und der Medici-Venus[3]. Eine besondere Förderung erfolgte durch die Académie royale in Paris und die Académie française in Rom. Wo Geld und Raum nicht ausreichten, legte man Münzen-, Medaillen- und Plakettensammlungen an und komplettierte sie durch Gips-, Blei-, Wachs- und Brotabdrücke. Außerdem erstanden in den gestochenen und radierten Vorlagen nach der Antike *(Paradigmata, Principes de dessin, Livres à dessiner)*, nach den offiziellen Skulpturen mit und ohne Maßangaben, nach Karyatiden, Reliefs, Gemmen, ornamentalen Formen allerlei Ersatzbehelfe[4].

Samm-lungen.

Ersatz-behelfe.

Manier. Das einseitige Streben, Gedächtnis und Geschmack durch das akademische Skulpturenzeichnen nach glatten, toten Formen zu nähren, dagegen die Natur nur von der Seite anzusehen, rief wie in Italien, den Niederlanden und später in Deutschland, auch in Frankreich Perioden des Manierismus hervor, der von einzelnen in die Heimat zurückgekehrten Künstlern, wie Poussin, schmerzlich empfunden wurde. «Ich schwöre es Ew. Herrlichkeit zu», schreibt derselbe 1641 aus Paris an Cassiano del Pozzo, «daß ich, wenn ich länger hier in diesem Lande bliebe, ein ebenso großer Pfuscher werden müßte als alle die anderen, die hier leben. Die Studien und guten Beobachtungen der Altertümer oder was es sonst sei, sind hier durchaus unbekannt, und wer Neigung zum Studium und zu sorgfältiger Arbeit hat, muß sich hier wahrlich weit davon entfernen[5].»

---

[1] Fritz Saxl, Zur Herleitung der Kunst Rembrandts (Mitteil. d. Gesellsch. f. v. K. 1910, Nr. 2–3).

[2] Guhl II, 201. — Die Briefe Rubens', Ausg. O. Zoff. I, 459.

[3] De Monville, La Vie de Pierre Mignard, 1731, S. 4 Anm. a. — Vas. Mil. VII, 106.

[4] Gérard Audran, Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité, Paris 1683, mit 30 Tafeln.

[5] Guhl II, S. 263.

Vorschriften.

Diese Kritik Poussins, der während seines vieljährigen Aufenthaltes in Rom stets aus dem Vollen schöpfte und die aufgenommenen Eindrücke durch die Kraft seiner Phantasie auch zu verarbeiten wußte, wäre damals von den überzeugten Professoren kaum verstanden worden. Daher blieb das trostlose Aufgehen in gipsernen Modellen weiterhin unumstößliches Dogma: «Der Schüler beginne mit Abgüssen von Köpfen, dann folgen jene von Händen und Füßen und endlich ganze Figuren. Beim Kopfzeichnen wähle er einen männlichen und einen weiblichen, einen jungen und einen alten, z. B. Apollo und Venus Medici, den kleinen Nero und den Tiber» (Ch. A. Dufresnoy, L'art de Peinture 1668). Nicht einmal die naturalistischen Anregungen und nationalen Bewegungen unter Watteau, Boucher, Fragonard vermochten die allmächtigen, stets auf dem Gebiete der Historienmalerei sich betätigenden akademischen Normen niederzuringen. Daher der sich erhebende heftige Kampf gegen dieses Übermaß von Seiten De Piles', Diderots, Cochins, Watelets und Falconets[1].

Aber der Zauber der Antike erstarb nie. Nach Jahren der Übersättigung und der Enthaltung, nach dem Aufleben nationalen Empfindens, der Koloristen und Rubenisten stand man eines Tages abermals vor derselben Schwelle und begehrte Einlaß. Und wenn auch Louis David seine Kompositionen mit Farben ausstattete, es blieben doch nur ins Bildmäßige übertragene Reliefs.

Wissenschaftliche Auswertung.

Die große Masse der aus diesem Gebiete erhaltenen Zeichnungen, besonders jener aus früheren Jahrhunderten, bietet dem Forscher durch die damit verknüpften Künstlernamen und durch das in ihnen aufgespeicherte archäologische Material die vielseitigsten Anregungen. Manch fremdartige, rätselhaft erscheinende Form findet ihre Klärung durch die Feststellung einer antiken Vorlage. Der Entwicklungsgang vieler Künstler erhält Richtungslinien für örtliche und zeitliche Wandlungen. Die Literatur hinsichtlich des Nachweises antiker Vorbilder in Kompositionen hervorragender Meister ist heute schon eine beträchtliche zu nennen, doch noch lange nicht abgeschlossen. Von der Publikation zusammenhängender Skizzenbücher abgesehen, erscheint sie durch die vielen zerstreuten Einzelaufsätze oder gelegentlichen Entdeckungen noch zu fallweise behandelt und der zusammenfassenden Gesichtspunkte bedürftig, die uns die zeitlichen Forderungen der Kunst erkennen lassen sollten.

Ferner bietet das alte Kopienmaterial eine reiche archäologische Fundgrube. Der ehemalige Aufbewahrungs- oder Aufstellungsort der unmittelbar nach der Ausgrabung geborgenen Skulpturen[2], die Umgebung des Platzes (Abb. 93), ihr fragmentarischer Zustand fanden in diesen schlichten Studien, oft durch hinzugefügte Notizen erhellt, Beachtung. In einzelnen Fällen gewähren sie für völlig Verschwundenes heute den einzigen Ersatz. Leider wurden

[1] *Un jeune homme qui n'en connaît point encore le danger, y puiserait peut-être un goût sec et froid, dont il pourrait se faire une habitude. L'usage trop fréquent de la bosse est aussi dangereux pour ceux qui veulent bien dessiner la figure, que le secours du mannequin (lorsqu'on en abuse) l'est pour ceux qui veulent bien draper; il faut donc que l'élève passe le plus tôt qu'il lui sera possible à l'étude de la nature.* (Encyclopédie méthodique, Watelet et Levesque, au mot Dessin). — Locquin, S. 77, Anm. 1.

[2] Beispiele bei Herm. Egger, Cod. Escur. I, S. 64, und an anderen Stellen.

mitunter kümmerliche Reste, Friesstücke, Sarkophagreliefs, selbst Architekturen von der Phantasie des kopierenden Künstlers mit falschen Rekonstruktionen ergänzt, so daß auch für diese alten Zeugen die Kritik ihre ungeschmälerten Rechte fordert[1]. Schließlich bildete die zeichnerische Aufnahme von vielen monumentalen Resten oder architektonischen Bauwerken christlicher Zeit in kompletten und aufgelösten Wanderbüchern italienischer, niederländischer und französischer Schule, oft mit erklärenden Notizen versehen, für die römische Lokalkunde ein reiches Quellenmaterial, das gleichfalls in den letzten Jahrzehnten bereits einer wissenschaftlichen Ausnützung zugeführt wurde.

4. STUFE.

Das Naturstudium.

Ritrarre dal naturale, il natural vivo — naer het leeven.

Das richtige Naturzeichnen bildet für den Schüler die goldene Pforte, durch die er das Reich der lebenden Formenwelt betritt; für den Meister das endlos weite Gefilde, darin er den organischen Aufbau scharf erschaut, dem Leben und Weben aller Natur mit ganzer Hingabe lauscht und seiner erwachten und mitschaffenden Phantasie freien Lauf gewährt. Verstand, Wissen und naives, umdichtendes Gestalten müssen hier am Werke stehen, um dem lebendigen Eindruck eine lebendige Form und jedem Strich Inhalt zu verleihen. Es endet während des langen Künstlerstrebens nie, erschöpft sich nie, steht im Kernpunkt aller großen Aufgaben, führt bei strenger Konsequenz zu einem persönlichen Stil und bewahrt allezeit vor der lähmenden Manier. Vom Standpunkt werkstattmäßiger Erziehung bezeichnet es die letzte Stufe, allgemein betrachtet, Beginn und Höhepunkt aller Zeichenkunst.

Gedächtniszeichnen.

Schon die nachahmenden Versuche der Urzeiten beruhten auf wiederholten oder unmittelbar vor der Natur aufgenommenen Bildern, von der Absicht geleitet, die Merkmale der Gattung, den Typus, in harmloser Anschauung wiederzugeben. Man stellte nicht das Mammut, sondern überhaupt ein Mammut dar (Abb. 1). Auch dieses gedächtnismäßig schablonisierende Nachahmen bildete eine Art Naturzeichnen. Kinder und Unberufene verfahren heute nicht anders.

Vorstufen.

Das unmittelbare Vor-der-Natursitzen und Zeichnen war ein viele Voraussetzungen bedingender Akt[2]. Jener erste, der dies, wenn auch unbeholfen und bar aller geeigneten Mittel, wagte, hatte ein keckes Herz und klare Augen. Wie klein ward unser Mut, als wir, noch in der lithographierten Vorlagenwelt erzogen, zum ersten Male den Zeichensaal verließen und in die lichte Natur geführt wurden. Die Wucht von tausenderlei Eindrücken, der Blättersegen eines einzigen Baumes lähmt auch eine schon geübte Hand. Das Individualisieren eines Objektes durch Betonung charakteristischer Einzelheiten, deren lineare und plastische Gestaltung, der Übergang von der Schablone zum Besonderen, Bestimmten, vom Typus zum Individuum werden hier zu

[1] Ibid. I, 146, Taf. 59.

[2] P. Schmid, Das Naturzeichnen, Berlin 1833.

Hauptforderungen. Man will nicht mehr einen Baum, sondern den Baum, sein Bildnis wiedergeben. Jene ersten trieb das Bedürfnis, die eifrigen Nachfolger Schulvorschrift und Zweck. Und wie die frühen Naturzeichner Natursucher waren, gab es ihrer in allen Jahrhunderten, so oft neu erwachte Kunstthemen das Gemüt beschwerten und dieses im Freien Rat und Hilfe begehrte.

Übungszeichnen.

Das Zeichnen nach der Natur seitens der großen Masse Kunstjünger im Sinne von Übungszeichnen zur Erlernung der notwendigen Formen und der plastischen Gestaltung erscheint als Abfolge werkstattmäßiger Ausbildung, die, anfangs willkürlich dem Ermessen des Meisters anheimgegeben, erst allmählich einen pädagogischen Anstrich erfuhr. Dabei dachte man zunächst an den menschlichen Körper, während alle übrige Kreatur und Landschaft der freien Wahl des Schülers für später überlassen blieb. Vorstufe war das Skulpturzeichnen. Armenino spricht von der Torheit jener, die sich mit dem Naturzeichnen abzumühen pflegen, bevor sie sich eine gute Methode durch das Studium der Bildwerke erworben haben[1].

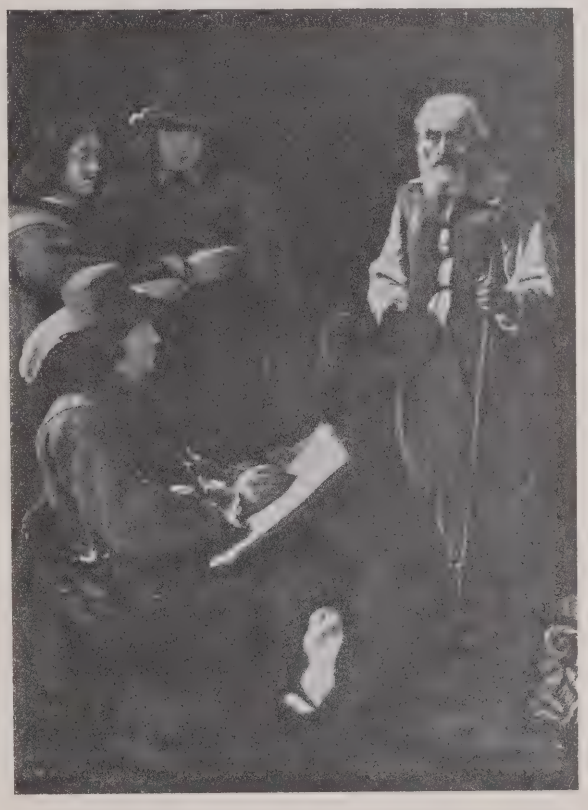


Abb. 94. M. Sweerts, Zeichnen nach dem bekleideten Modell.

Vorstudien.

Anders stand es um jene Naturstudien, die als Bedarfstücke während der Ausführung eines Bildes und im Anschluß an eine abgeschlossene Komposition entstanden (Abbild. 94)[2]. Hier wirkten schon meisterliche Erfahrungen, aber auch geklärte und ungeklärte Absichten, Belichtungsforderungen, Modellschwierigkeiten und allerlei Zufälle mit, denen man gerecht werden sollte. War in diesem Fall das Naturstudium der Idee untergeordnet, so konnte dasselbe aber auch ein selbständiger Ausgangspunkt zur kommenden Darstellung werden, wie z. B. bei niederländischen Genremalern und Landschaftern, die in der Schenke und auf der Niederung nach Motiven suchten (Abb. 99). Alle diese Verschiedenheiten des Zweckes, der mehr oder

[1] Zuerst sei das *Ritrarre le statue con le altre antiche sculture*, also die *Imitazione delle opere rilevate*, dann das *Ritrarre il naturale* zu üben.

[2] Ausschnitt aus dem Gemälde in Antwerpen, Sammlung H. von Slochem. Aus: Oud Holland, 1916. III. Aflevering. — W. Martin, Nog een Sweerts, in Oud Holland 34, S. 24.

weniger geschulten Hand sprechen aus den zahllosen in Sammlungen vorfindlichen Blättern und ein jedes einzelne stellt an den Beschauer die Frage, ob es seine Entstehung der Übung, einer Teilstudie oder reinem Interesse an der Natur zu verdanken hatte, ob darin Schularbeiten oder kompositionell gebundene Formen oder freie Schöpfungen zu erblicken seien.

Persönliche Ausdrucksweise.

Abb. 94a. Leonardo, Selbstbildnis. Turin.

Neben diesen äußeren Voraussetzungen kommen noch die subjektiven Auffassungen in Betracht. Allezeit war es nur wenigen vorbehalten, das Materielle zu überwinden und die Formen mit eigenem Sentiment zu füllen; nur wenigen die Gabe verliehen, aus dem verwirrenden Naturreichtum eine klare Abstraktion und die stofflichen Unterschiede zeichentechnisch wiederzugeben, oder den Blick völlig in das geheimnisvolle Wesen der Natur zu versenken, «ihr die Kunst zu entreißen». Ob eine Porträtzeichnung neben der unbedingten Forderung äußerer Ähnlichkeit auch die Erfassung von Charakter und Innenleben und außerdem noch die persönliche Note des Künstlers enthält, wird sie zu einem Kunstwerk stempeln oder nicht. Ob eine gemalte Landschaft nur den konventionell studierten organischen Aufbau, alle Licht- und Farbeneffekte in zeitlichen oder Zufallstönen in wohl berechneter Aufmachung zeigt oder auch schon im Ausschnitt, in der Wiedergabe des momentanen starken Eindruckes ein Werk starker, eigener Empfindung und Gestaltung aufweist, wird den jeweiligen Grad künstlerischer Berufung erkennen lassen.

Die Art, mit der Leonardo an die Natur herantritt, ist eine wesentlich verschiedene von jener Dürers oder Rembrandts, selbst wenn sie vor derselben Aufgabe stehen. Ein Vergleich zwischen Leonardos Selbstporträt aus seinen Greisenjahren (Turin), Dürers Kopf eines alten Mannes (Albertina) und Rembrandts lesendem Alten (Weimar) darf hier als lohnend empfohlen werden (Abb. 94a, b, c)[1]. Die italienische schlicht zeichnerische Auffassung eines

langbärtigen, markigen Denkerkopfes gegenüber der deutschen Freude am überwuchernden Detail und gegenüber dem holländischen malerischen Realismus, wo sich alles dem Raume und Lichte unterordnet, bezeichnen den Standpunkt des Einzelnen und individualisieren je Meister und Schöpfung, Nationales und Zeitliches.

Zeichentechnisch tritt in den Ausdrucksweisen allmählich ein Übergang ein, von der rein linearen Form mit bildhauermäßig herausgearbeiteten wirksamen Silhouetten zur gelockerten Behandlung und zum vernachlässigten Umriß, von der feinplastischen Bearbeitung der Flächen zur malerisch flüchtigen Anlage, von der frei im Zeichenblatte schwebenden Figur zur Raumbetonung rings um dieselbe. Vergleiche Abb. 94a mit 94b und 94b mit 94c. Zeichentechnisches.

Abb. 94b. Dürer, Greisenkopf. Albertina.

Nach solchen Gesichtspunkten wäre die große Masse der vorhandenen Naturstudien zu betrachten, eine Aufgabe, interessant und schwierig zu gleicher Zeit, denn nicht immer offenbaren sich die Absichten und individuellen Eigenheiten der Künstler ohneweiters aus ihren Arbeiten wie in den erwähnten drei Beispielen. Die Schwächeren und Nachahmenden gehen in den Vorbildern unter und selbst hervorragende Meister verhüllen ihr Wollen oft durch eine derartige Flüchtigkeit, daß wir kaum erraten können, worauf es ankam, und uns mit technischen Unterschieden begnügen müssen.

Italien.

Wenn auch Dante von Giotto rühmt, daß er alle Kreatur mit dem *Stile* zu zeichnen verstand, oder Cennini die Erkenntnis ausspricht, daß die Natur die vollkommenste Führerin, das beste Steuer sei, zeichnerische Beweisstücke haben wir nicht übernommen. In den Schöpfungen gotischer Zeit merkt man — abgesehen von Kopftypen, naturalistischen Draperien oder einzelnen Tieren —

[1] Das Selbstporträt da Vincis in Rötel bei Richter und bei Seidlitz als Tafel 1, Dürers 93jähriger von 1521, Pinselstudie, L. M. 568 und A. P. 156 und Rembrandts lesender Alter in der Prestelgesellschaft II, 23.

im allgemeinen wenig unmittelbare Verwendung von Naturstudien. Vielfach ging der etwa durch die Zeichnung gewonnene Realismus wieder in dem strengen Stilisieren unter. Auch später noch merken wir diese abschwächende Umformung, wenn wir z. B. Pisanellos lebensvolle Federzeichnungen neben seine Gemälde halten. Am längsten unterliegt die menschliche Gestalt dem Gesetze der umformenden Konstruktion, während sich das Frische und Unmittelbare an den Tieren schon deutlicher ausspricht, im Norden Italiens mehr als in Florenz.

Abb. 94c. Rembrandt, Lesender Alter. Weimar.

Als einer der frühesten hervorragenden Naturzeichner gilt Pisanello. Sein wiederholt genanntes Skizzenbuch gewährt hinsichtlich der Materie wie der Art und Weise seiner vor der Natur gemachten Beobachtungen den reichsten Einblick. Figuren, Akte, Köpfe, Hände, Kleider, Affen, besonders Hunde und Pferde (Abb. 195—197), alle jagdbaren Tiere, Vögel, Pflanzen verkünden das allseitige Interesse und geben nach vor- und rückwärts einen festen Ausgangspunkt über Stand und Auffassung des damaligen Naturstudiums (Abbildung 95)[1].

Alberti.

Bestimmte Mitteilungen über Erfahrungen und Absichten, wichtige Äußerungen über neue Anschauungen und Geschmack finden sich erst bei Alberti. In einer Zeit, wo die Mehrheit den kleinsten Maßstab gelten ließ, empfiehlt er möglichst Naturgröße. «Ich wünsche, daß, wenn du dich in der Zeichnung großer Gegenstände übst, du diese fast in natürlicher Größe darstellst, denn leicht ist es, in kleinen Zeichnungen einen großen Fehler zu verbergen, wogegen man in großen auch die allergeringsten stark wahrnimmt» (p. 155). Daher

[1] Aus: Les Dessins de Pisanello e de son école. Conservés au Musée du Louvre. Société de Reproduction des Dessins de Maîtres. Paris 1911—1913, 3 Bände. Naturgroßer Ausschnitt aus I, Taf. 47, ziegelrote Grundierung, dunkelbraune Tusche, weiße Abdeckung als Korrektur.

warnt er bereits vor den noch im Brauche stehenden Täfelchen[1]. Beim Zeichnen selbst möge man sich zunächst die bestimmten Grenzen anmerken (*i termini*) und dann erst nach der bestimmten Stelle die Linien ziehen. Aufmerksamkeit, Sorgfalt und fleißiges Benützen des Schleiers (*velo*) wird empfohlen, um der Natur, der wunderbaren Werkmeisterin der Dinge, in der anmutigen Flächenanordnung zu folgen (p. 110). Drei Dinge seien dabei zu beachten: der Umriß *(circonscriptione, conscrittione)*, das Zusammenfügen der Oberflächen und die Verhältnisse der einzelnen Gliedmaßen. Die Objekte *(essempi)* seien sorgfältig auszusuchen. «Worin immer du dich übst, stets habe ein gut gewähltes, ausgezeichnetes Modell vor dir *(qualche elegante et singolare essempio)*, das du schauend nachbildest.» Dabei sei Genauigkeit mit Schnelligkeit zu verbinden; niemals nehme man den Stift oder Pinsel zur Hand, ohne vorher wohl überlegt zu haben, was und wie es zu tun, weil die Fehler im Geiste weniger beschwerlich zu korrigieren seien als im Bilde auszukratzen (Alberti, p. 154).

Abb. 95. Tierstudie aus dem Pisanello-Skizzenbuch.

Weiter geht Leonardo, indem er Mensch, Tier und Landschaft in den Leonardo.

[1] Habe weiter Acht darauf, es nicht wie viele zu tun, die auf kleinen Täfelchen *(in picciole tavolette)* zeichnen lernen (p. 152).

Bereich künstlerischer Aufgaben stellt. Bewegung und Pose, richtige Beleuchtung bei Tageslicht und Kerzenschein, alle Berücksichtigung der Schattenverschiedenheiten und Reflexe, Gemütsbewegungen, alle Arten Draperien werden zum Gegenstand der Beobachtung. Für die Bemalung höher liegender Flächen schreibt er vor, die Zeichnung im vorhinein in der Weise anzulegen, daß man die Modelle gleich höher als das Auge des Zeichners stelle (§ 96). Einzelne für jene Zeiten scheinbar noch fernliegende Probleme wie: von Städten und anderen Ansichten bei dicker Luft, von Sonnenstrahlen, die durch Wolkenlöcher dringen (§§ 446—447), von den Wolken (§§ 926—935) erhalten nur für die Malerei selbst Sinn und Bedeutung. Von ihm erfahren wir auch die richtige Qualität des Lichtes. In der Regel gelte Nordlicht, damit sich das Naturvorbild nicht verändere; sei das Fenster aber gegen Süden, dann bespanne man es mit Zeug (§ 85). Siehe auch Teil III, Lichtplastik.

Stofferweiterung.

Sein Zeichnungenbestand an Naturstudien gibt — vom Figürlichen oder maschinellen, wissenschaftlichen Illustrationen nicht zu reden — ein neues, reiches Bild: Gehenkte und Karikaturen, Pferde in allen Stellungen, Ochsen, Hunde, das Innere einer Geschützgießerei, Landschaften mit Gewitterstürmen (Abb. 229), Baumgruppen, Stämme und Laub, allerlei Geäste, Ranken, Blumen und Früchte. Theoretisch und praktisch sind damit bereits alle wesentlichen Themen angeschlagen, die nicht nur die Problemsucher seiner Zeit beherrschten, sondern auch für die folgenden Jahrhunderte ausreichten; Kapitel wie über psychischen Ausdruck oder über Landschaften fanden erst hundert Jahre nach seinem Tode ihre allgemeine Erfüllung.

Aber gerade in Italien erfuhr das strenge und naive Naturstudium wiederholt Hemmungen, die nur schwer überwunden wurden, und die hoffnungsreiche Saat Leonardos vertrocknete in so manchen durch akademische Theorie und Drill unfruchtbar gewordenen Kunstgefilden.

Einschränkung.

Schon der alle Schulen beherrschende und alle Formen durch Maß und Gesetz mildernde Geist der Antike ließ das unmittelbare Studium vor der Natur im vorhinein nicht unbeeinflußt und noch mehr veranlaßte im weiteren die *maniera bella* eine wesentliche Umgestaltung. Was zur figuralen Ausbildung gehörte, in erster Linie Akt und Draperie, hatte sich je nach der Meisterschule und dem schwankenden Begriff der Schönheit einzuordnen. Und als letzterer durch die großen Akademien dekretiert wurde, lief das zeichnerische Studium oft nur auf die Erwerbung der notwendigen Formen hinaus. Wie fest sich diese Doktrinen allseitig und für lange eingelebt hatten, lehrt die

Caravaggio.

allgemeine Ablehnung Caravaggios, anderseits dessen scharfe Opposition gegen die Anschauungen seiner Zeit. Malvasia übersieht keine Gelegenheit, alle abträglichen Urteile zeitgenössischer Künstler über ihn getreulich zu berichten, und Bellori vergleicht ihn einer Medizinalpflanze, die gleichzeitig Gesundheit, aber auch das gefährlichste Gift enthalte. Im Eifer fährt der letztere fort: «Und wahrhaftig, die durch Nachahmung der Natur irregeleiteten Maler *(sviati dalla naturale imitazione)* bedurften eines, der sie wieder auf den rechten Weg brachte. Wie man aber durch die Flucht vor einem Extrem in das andere fällt, so hatte man sich durch Vermeidung der Manier und durch zu strenge Verfolgung der Natur tatsächlich von der Kunst entfernt, verharrte in Irrtümern und Finsternis, bis

Annibale Carracci die Geister wieder erleuchtete und die Schönheit neuerdings an die Stelle der Naturnachahmung setzte» (S. 128).

Die Anfeindung naturalistischer Richtungen durch die Raffaelisten, Romanisten und andere im Geiste der Sixtina und Farnesina erzogene Meister und Schriftsteller hörte nie auf. Auch im Norden erfuhr Rembrandt durch Andries Pelz in seinem Lehrgedicht: Gebruik en Misbruik des Toneels (p. 36) die schärfste Kritik[1]. Und ebenso die französischen Genremaler seitens der Akademiker.

Nachahmung und Ideal.

Wurde das Naturstudium auch als eine selbstverständliche Voraussetzung betrachtet, als «simple Nachahmung», so galt doch nur die geistige Umgestaltung, das «Ideal, nämlich die Vorstellung der Dinge, wovon keine Urbilder vorhanden sind», als der wahre Inbegriff aller Kunst. Erinnerungszeichnen und Phantasiezeichnen hatten vielfach das Naturstudium zu ersetzen und die von allem Zufälligen und Unwesentlichen befreiten Bilder der Seele, künstlerisch durch die Tag und Nacht schaffende Gestaltung gesteigert, den stärksten Ausdruck zu ergeben. Allein was wenigen innerster Zwang, blieb bei den andern nur Schablone. Sind auch Leonardos Apostelstudien im Soborgo Mailands entstanden und im Atelier zu geistig verklärten Köpfen geworden (Abb. 184, 185), sagte auch Raffael, daß er wegen Mangel an schönen Frauenmodellen sich einer gewissen Idee, die in seinem Geiste erwache, bediene, so war dies eine künstlerische Notwendigkeit und das stolze Recht frei waltender Genies.

R. Mengs.

Aber man durfte es nicht zur Regel erheben, wie es noch Mengs tat: Zum Naturstudium brauche man nur einigen richtigen Blick, der beim «Kopieren» der Dinge nicht irreführt, zum «Ideal» aber Talent und große Einbildungskraft. Der Naturnachahmer unterscheide nicht zwischen dem Guten und Besten, nehme die Unvollkommenheit der Natur mit und erkenne nicht die idealische Vollkommenheit. Die holländischen Maler seien daher «sklavische Nachahmer der Natur»[2]. Selbst Tizian kam unter diesen Gesichtspunkten schlecht weg.

Der Norden.

Weit früher, kritikloser, unbefangener vollzog sich das freie Naturstudium im Norden und seine Anwendung erregte bei aller Härte und allem Realismus nur allseitige Bewunderung, in Fachkreisen und im Volke. Die Beispiele von Van Eycks Adam und Eva und Dürers Apostel-Fußsohlen, die zu Sehenswürdigkeiten wurden, sind typisch. Die germanische Freude am gewissenhaften und liebevollen Eindringen in das Stoffliche erlahmte zu keiner Stunde und schuf Werke, die auch den Beifall der Ersten in Italien erwarben. Raffael hatte in seinem Atelier Stiche und Zeichnungen von Dürers Hand. Der 93jährige Niederländer, den der letztere 1521 zeichnete, war für den Künstler nicht allein ein Modell zu einem Hieronymus, sondern in erster Linie ein gottgesegneter Fund für ein dankbares Naturstudium, in dem er sich auslebte.

Ein Rembrandt konnte nur im Norden gedeihen, wo sich die profane Kunst ihre Motive nach freier Wahl suchte. Daher das rastlose Studium in und außer Haus, bald figürlich, bald landschaftlich, immer von einem leidenschaftlichen Trieb nach neuen Aufgaben und zeichnerischen Gesichtspunkten erfaßt. Auch kleinere Meister wie Adriaen van Ostade überfüllten, wie Nachlaß und Inventare

[1] Houbraken, Große Schouburgh, S. 115.
[2] R. Mengs, Hinterlassene Werke, hsg. v. Prange, II, 149 ff.

ergeben, ihre Studienbücher mit einer endlosen Masse von Bauern und Bäuerinnen, Köpfen und Innenräumen[1]. Nur wo der Akademismus zu Gunsten der Historienmalerei die Kunstregeln diktierte, wie z. B. in dem Frankreich des 18. Jahrhunderts, traten die Gegenströmungen von Natur und Antike, Natur und dem Beau idéal scharf hervor, die in der Kritik über zeitgenössische Werke ihre breiten Erörterungen für und gegen fanden[2].

Landschaft.

Das innige Verhältnis zur Natur drückt sich auch in der Entwicklung der Landschaft und des Tierstückes aus und insbesondere in den zugehörigen Übungen *naer het leeven*. Während die italienische Landschaftszeichnung langehin auf der dekorativen Stufe stehen blieb, eroberte die nordische rasch das weite themenreiche Gebiet zu Wasser und zu Land und überwand selbst auf zeichnerischem Wege mancherlei Schwierigkeiten atmosphärischer Erscheinungen.

Die hier in kurzer und übersichtlicher Weise zusammengestellten Bemerkungen über das weite Gebiet des Naturstudiums finden ihre Ergänzung in den separat ausgeführten Kapiteln: Teilstudien, Akt, Porträt und Landschaft.

B. Das Kompositionszeichnen.

Kompositionsskizze.

Macchia, Segni, Schizzo, Tocchi; Concepto, Concetto, Modello — Fißierung (visir), Riß, Gedankh — Croquis rapide, projets pour un tableau — Schets, Ordinantie, bootsen.

Macchia und Schizzo.

ALLGEMEINES. Mit dem Worte Macchia bezeichneten die Italiener den allerflüchtigsten Entwurf eines Gedankens, einer Figur, Bewegung oder Landschaft[3]. Baldinucci definiert in seinem Vocabolario (p. 86): *I Pittori usano questa voce per esprimere la qualità d'alcuni disegni (ed alcuna volta anche pitture), fatte con istraordinaria facilità e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore e in tal modo, che quasi pare che ella non da mano d'Artefice, ma da per se stessa sia apparita sul foglio o su la tela, e dicono: ‚questa e una bella macchia'.*

Schizzo dagegen behandelt den flüchtigen Entwurf zu einem Gemälde, sowohl für das Ganze als auch für Details. Es liegt immer ein bestimmter Zweck vor: eine flüchtige Vorarbeit für ein größeres Vollkommeneres. Macchia ist etwas weniger als Schizzo, Skizzen haben die *forma di una macchia*[4]. Sie erhielten zunächst mittels löschbarer oder nur wenig sichtbarer Materie (Kohle, Bleigriffel) eine Anlage, von Malvasia Segni genannt, die mit der Feder weiter entwickelt wurde[5]. Geschickte Erfinder zeichneten direkt *(senza segni disegnato)*.

---

[1] Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. V, 42 f.: Nachlaßinventar C. Dusarts.

[2] Dresdner, Kunstkritik I, 220 und die darauf bezügliche Literatur in No. 71—74.

[3] Lomazzo, Idea 63: *tentare con la penna o stile le invenzioni, composizioni e le fantasie.*

[4] Vas. Mil. I, Introduzione Kap. II, 174: *Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno, per trovar il modo delle attitudini ed il primo componimento dell'opra; e sono fatti in forma di una macchia ed accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto.*

[5] Malvasia IV, 478, 479.

Invenzioni *(composizioni, componimenti)*, insbesondere aber Capricci *(fantasie)*, bezeichnen den Begriff eigener Erfindung im Sinne eines poetischen Schaffens[1]. Aber während die Invenzione als die Mutter aller Künste vorzugsweise die Fabel *(istoria)* zum Inhalte hat, befaßt sich das Capriccio mehr mit dem Außergewöhnlichen, Phantastischen und der Allegorie[2]. Invenzione, Capriccio.

Neben *schizzare* kennt der alte Sprachgebrauch noch *disegnare in abbozzo*[3] oder auch *abbozzare un disegno*. Cennini, bei dem weder Schizzo noch Macchia vorkommt, verzeichnet für Entwerfen neben *comporre* (K. 67) das altertümliche *dibusciare* (K. 10). Das Entwerfen und Malen von Geschichtsbildern findet seine eigene Bezeichnung in *istoriare* (Bald. Voc.) neben *inventare* und *comporre le inventioni* (Ridolfi II, 288).

Die Deutschen haben für das skizzenhafte Zeichnen gleichfalls verschiedene Ausdrucksweisen. Entwerfen erscheint schon im Nibelungenlied und im Freidank[4]; ferner mit der federen auffreißen[5], reissen vnd malen[6], ein riß mit linden (weichen) Kolen tuon[7]; auch entwerfen und bossieren[8]. Die Worte (Reiß- und Zeichenkunst charakterisieren die Zweiteilung alles Zeichnens (skizzieren und ausführen), für die das gespreizt tuende 17. Jahrhundert «fiesierungen und Disignationes» einsetzt (Hainhofer S. 73). Entsprechende Attribute verleihen dem Worte Riß oder Abriß den Begriff einer ausgeführten Zeichnung: «ein zierlicher abrüß eines Dolchens[9]». Der gebräuchlichste Ausdruck blieb reißen, im Sinne von einfachen Linien, zunächst von Geraden (Aufriß in der Architektur), dann aber auch für jede Art Kunst: «allen malern, goldschmiden vnd bildhauwern zu nutz gerissen durch Vergilium Solis» (Frankfurt 1566, Äsops Fabeln). Entwerfen, Reißen, Visieren.

Ebenso können Visieren und Visierung eine Skizze (Gedankh fißieren), als auch eine wohlausgeführte Zeichnung mit dem Nebenbegriff des Konstruierten bedeuten[10]. Eine Abkürzung ist: visir[11]. Das mhd. Visament erscheint im 16. Jahrhundert bereits veraltet.

---

[1] *I nostri Artefici dicono far di fantasia o di capriccio quando senza esemplo vanno operando di propria invenzione* (Baldinucci, Voc.: *Fantasia*).

[2] Vas. Mil. II, 11. — Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl., p. 10 ff. — Birch-Hirschfeld, op. cit., S. 76 u. 77.

[3] Baldinucci: *la prima fatica, che fanno i Pittori sopra le tele o tavole, cominciando a colorire* (p. 1).

[4] Swer malen wil, entwirfet ê und merket wie sîn bilde stê (Freidank 133, 25).

[5] Dürer, Unterweisung.

[6] H. S. Beham, Das Kunst- und Lere-Büchlein, Vorrede.

[7] Rodler, Underweisung, Kap. IV.

[8] S. Frank, Weltbuch 1567: «Wöllen wir die welt mit einer kolen nur entwerfen und bossieren». — Grimm, Wb. 5, 1583. — Auch im Holländischen: *bootsen* (Mander-Floerke II, 250 und Mander-Hoecker, Lehrgedicht, S. 210, Vers 35).

[9] Amerbach-Inventar, Woltmann, Holbein II, 47.

[10] «Dz ist die erste fißierung seine Gedankh gewest» und: «Dz hab ich gfisyrt» (Dürer, L. M. 466).

[11] Nach Dürers gemachten visir soll man das rathauß inwendig malen lassen etc. (Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, 201, Nr. 1319 vom Jahre 1521). — «Visierer» dagegen hat die Bedeutung von städtischen Beamten, die Weinfässer für Handels- und Steuerzwecke mit der Visierrute ausmaßen (Rp. f. Kw. XXXVIII, S. 148).

Wesen der Skizze.

Die Kompositionsskizze, der flüchtige Entwurf eines Gedankens, bezeichnet das erste Losringen des in der Phantasie noch in schemenhafter Form freischwebenden Bildes und die Umformung desselben zum sichtbaren Lineament. Alle Vorstellungen aus Erlebtem und Erlerntem treten zusammen und gruppieren sich um eine Idee, ihr Gestalt und Gehalt zu verleihen. Das blitzartige Hervorbringen und rasche Anordnen des Figuralen *(inventare e comporre)*, das rasche Ersetzen des weniger Gelungenen durch Besseres, bald durch Umkorrigieren, bald durch Neuentwerfen, bildet das Wesen derselben. «Wenn die Maler eine Figur, eine alte oder neue Geschichte darzustellen haben, werden sie sich durch Belehrung weiser Männer oder durch Lektüre unterrichten, wie es zu geschehen habe. Und aus ihrer Idee bilden sie ein Ganzes und zeichnen mit Kohle, Lapis oder Feder die ersten Gedanken auf Papier, Bewegungen und Handlungen, die sich auf das Leben jener Malerei beziehen» (Pacheco, p. 333).

Skizze und Bildzeichnung.

Die Kompositionsskizze unterscheidet sich wesentlich von der nach strengen ästhetischen Gesichtspunkten konstruierten und immer mit Rücksicht auf eine bestimmte Umgrenzung ausgeführten Bildzeichnung oder Werkzeichnung, weil sie noch frei über die Fläche verfügt. *Disponere e condurre il disegno*, lauten bei Lomazzo (Id. 54) die beiden Begriffen entsprechenden Ausdrucksweisen. In erster Linie hat man hier an die Historien-Komposition, an die *figure istoriate* zu denken. *La istoria è summa opera del pictore* (Alberti, p. 157), ein Dogma, das fortan alle Arten darstellender Kunst beherrschte und sich trotz der frühen Angriffe durch Caravaggio und der mächtigen Erschütterungen in Frankreich zur Zeit Ludwigs XV. bis ins 19. Jahrhundert behauptete.

Episodendarstellung.

Viele zeitliche Entwicklungsstufen lassen sich beobachten, bevor die Kunst von der lehrhaften Tradition, möglichst viele Begebenheiten auf ein und derselben Fläche nebeneinander zu reihen, absehen und zur Einheit der Handlung übergehen konnte. Von der Buchmalerei war die breit erzählende, oft typologische Anordnung als belehrende Illustration in die Kirchenmalerei übergegangen. Trennende Grenzen der fortlaufenden Geschehnisse bildeten nur die Randleisten der Felder, die auf den großen Wandflächen gotischer Kirchen und Kapellen die heiligen Begebenheiten in übersichtlicher Weise vor Augen zu führen hatten (Streifendarstellung; Abb. 100). Die Forderungen der kirchlichen Ikonologie blieben noch lange aufrecht und hinderten eine freiere Gestaltung. Die Tafelbilder mochten das Prinzip der Einheit wohl zuerst in Angriff genommen haben, wobei man nichts weiter als Vereinfachung und Deutlichkeit der Hauptdarstellung anstrebte, indem man dieselbe in den Vordergrund und die nebensächlichen Begebenheiten in den Hintergrund stellte, ohne sich um die oft nicht geringen Schwierigkeiten lokaler Anordnung große Sorge zu machen. Später verlegte man die letzteren in die Predella und Seitenflügel. Selbst in der Profankunst wurde das Episodische dicht um die Hauptgruppe gelagert, um die Erzählerlust des Künstlers nicht einzuengen. Noch 1525 führte Jörg Breu die Historie der Lucretia in vier, durch einen antiken Marktplatz räumlich verbundenen Vorgängen vor Augen (Abb. 108).

Moment der Handlung.

Erst die von allem kirchlichen Zwang und handwerklicher Tradition frei gewordene künstlerische Anschauung durfte sich aus dem Nacheinander der

Handlung ein ihr entsprechendes, dankbares Moment wählen und die zeitliche Kunstauffassung diktierte hiezu die Regeln der Anordnung *(ordine)*. Ob z. B. in dem Thema «Anbetung der Könige» das Mutterglück oder die Göttlichkeit des Kindes, die verehrende Demut der Könige, deren pomphafter Aufzug oder der überirdische Glanz eines Weihnachtswunders in stiller Nacht als Hauptmoment zur Darstellung gelangen sollte, darüber entschied einzig und allein des Künstlers Absicht und darnach erfolgte der Figurenaufbau.

Gotische Zeit.

Die gotische Zeit hatte sich zeichnerisch nur auf das Allernotwendigste beschränkt. Tafel- und Wandmalerei scheinen sich mit den geringsten Notizen und häufig direkt auf der vorgerichteten Fläche beholfen zu haben. War die mittlere Vertikale und Horizontale (das Kreuz) gezogen, begann das Entwerfen. «Komponiere mit der Kohle Szenen und Figuren und führe deine Flächen gleich und ebenmäßig aus. Nimm dann einen kleinen Pinsel mit spitzen Borsten mit ein wenig Ocker und fange an, deine Figuren nachzuzeichnen und auszuführen. Dann putze mit einem Federbüschel die Kohlenlinien gut weg». So Cennini: Art und Weise auf der Mauer zu arbeiten (Kap. 67). Ähnlich war die Vorschrift für Tafelmalerei, nur trat hier die Mahnung hinzu, die Kohlezeichnung einige Tage stehen zu lassen, um sie nach Erfordernis verbessern zu können (K. 122).

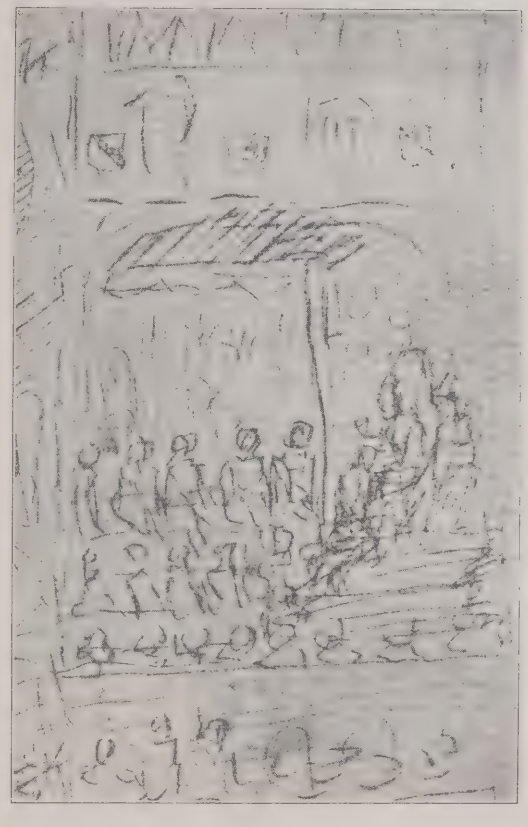


Abb. 96. Pisanello, Kompositionsskizze.

Der kompositionelle Bedarf jener Zeit war allerdings ein bescheidener; schlichte, konventionelle Heilige ohne viel Bewegung und Handlung mit dem schematischen Architekturhintergrunde. Nichtsdestoweniger muß eine Klarmachung und Anordnung der Gedanken auf Pergament oder Papier stattgefunden haben, wie uns einige Lorenzetti zugeschriebene Blätter, die schon mehr an Bildzeichnungen erinnern, dartun. Sie enthalten gleich mehrere, im kleinsten Maßstabe fortlaufend dargestellte Geschehnisse aus einer Legende für eine Wandbemalung (Abb. 100 und Abb. 266). Die Stellung der Figuren zueinander oder zu den willkürlich gestalteten Räumen erheischten nicht viele Entwürfe. Haltung und Kostüme wiederholen sich. Geschickt sind die Verbindungsglieder von einer Handlung zur anderen eingefügt. Vielfach noch verharrten in Andachtsbildern die feierlich stehenden oder knienden

Profilgestalten in steifer Ruhe, kaum daß in eine Kreuzigung oder Grablegung Christi etwas Bewegung gebracht wurde und die Faltenverschiebungen langwallender Gewänder den überhöhten Körpern Leben zu verleihen hatten. Richtige Kompositionsskizzen mit den notwendigsten Andeutungen der Figurengruppierung in einem noch recht kleinen Maßstabe begegnen uns selbst in der Übergangszeit in Form von Skizzenbuchnotizen auf Pergament äußerst spärlich (Abb. 96)[1].

Entwicklung. Alberti.

Eine fortschrittliche Quellennachricht bietet erst Alberti: «Wenn wir vorhaben, ein Geschichtsbild zu malen, so werden wir zuerst bedenken, welche Art der

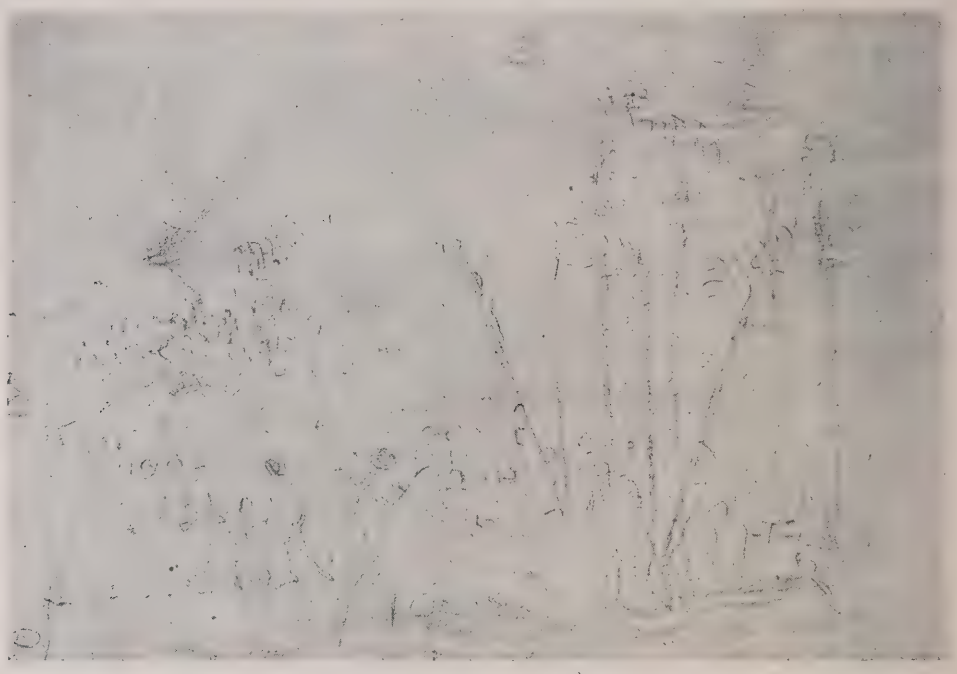


Abb. 97. Carpaccio, Kompositionsskizze in Rötel.

Anordnung die schönste wäre, und werden unsere Entwürfe und Studien *(nostri concepti et modelli)* von dem ganzen Bilde wie von dessen Teilen machen[2].» Für Albertis Zeiten müssen wir also das freie Nebeneinandersetzen und Vergleichen mehrerer Skizzen als selbstverständlich annehmen und die Erkenntnis festhalten, daß die formale Anordnung ihre strengen Vorschriften hatte. Je nach Individualität, Schule und Figurenreichtum waren diese Anordnungsversuche bald gewissenhaft, bald nur primitiver Art. Die Florentiner suchten stets eine möglichst klare Darstellung der Idee und des Aufbaues zu geben. Dagegen müssen im Venezianischen noch Jahrhunderte hindurch die flüchtigsten Andeutungen genügen. Eine Kompositionsskizze V. Carpaccios zu dem Martyrium

[1] Ausschnitt aus Dessins de Pisanello I, T. 67. Außerdem 2 Skizzen zu einem Jagdzug auf T. 21. Feder.

[2] Alberti, p. 158.

der Zehntausend zeigt nur die bescheidene Angabe der Hauptgruppen, eine mit vielen hochragenden Kreuzen, eine links, eine im Hintergrunde und die Bogenlinie des die Massen zusammenfassenden Berges (Abb. 97)[1]. Dabei wurde das Figürliche vielfach nur in skelettartigen Gestalten ausgedrückt, ein Brauch, der sich auch bei den Umbrern und Florentinern geltend machte[2].

Forderungen Albertis.

Derselbe Alberti hatte für die Gruppenkomposition bereits die weiteren Forderungen formuliert. Er verlangte für das Geschichtsbild Reichhaltigkeit, warnte aber vor Überfüllung; er empfahl Abwechslung in Bewegung und Stellung bei entsprechender Berücksichtigung einer würdevollen Darstellung. Alle Bewegungsmotive hätten von den Gemütserregungen auszugehen. Schließlich seien, wenn es der Gegenstand erlaube — für die Zeit eine wichtige Neuerung — einzelne Figuren nackt, andere nur zum Teil bekleidet vorzuführen (S. 118 u. 120).

Leonardo.

Während aber Alberti die bewegten Körper nur insoweit zuläßt, als es das innere Erleben verlangt, allzeit getragen und schönheitsvoll, betont Leonardo in weiterer Entwicklung die gründliche Durcharbeitung der Bewegung um der Bewegung willen. Das Studium derer, die Historien komponieren, muß darin bestehen, die Figuren skizziert *(bozzate)* hinzustellen. Zuvor aber müsse man verstehen, sie gut zu machen, von allen Seiten her und in allen Wendungen, Beugungen und Streckungen ihrer Gliedmaßen. Das Entwerfen von Historien gehe rasch und lebendig vor sich und die Gliederzeichnung sei nicht zu ausgeführt (§ 181).

Bewegungsskizzen.

Je mehr sich diese neuen, auf naturalistischer Basis aufgebauten Anschauungen Geltung verschafften, die Einzelfigur ihre statuarische Ruhe aufgab, Bewegungs- und Beugungsformen anstrebte, desto notwendiger erschien es dem Künstler, sich mit der Feder auf dem Papiere Rechenschaft zu geben, neben die erste Skizze eine zweite und dritte zu setzen, da jedes neue Bewegungsmotiv auch eine Umgestaltung des Ganzen bedingte. So entwickelte und förderte die bewegte Figur das freiere Bildskizzieren, aber auch das rastlose Suchen nach vielgestaltigen Kompositionsmotiven.

Kompositions- und Bewegungsstudie.

Dies neue Element, von Masaccio sachte angefaßt, bildet nunmehr das lebendigste Streben aller Kompositionskunst bis zu Michelangelo, Correggio, und im weiteren Verlaufe bis zu Tiepolo. Nichts erscheint so lebhaft begehrt, so hoch entwickelt und gleichzeitig bis zur Manier entartet, wie gerade der bewegte Körper. Wenn wir mehrere für ein Gemälde bestimmte Skizzen miteinander vergleichen, finden wir, daß nur Bewegungsverschiebungen, oft einer einzelnen Figur, das ganze Interesse des Künstlers beherrschten. Die Begriffe von Kompositionsstudie und Bewegungsstudie fallen daher häufig zusammen. Alles zur Fabel notwendige Beiwerk wird dabei weggelassen, der Hintergrund kaum berücksichtigt, denn dies war eine Angelegenheit der Bildzeichnung[3]. In Andrea del Sartos Bildskizze zur Madonna del Sacco

---

[1] Vas. Soc. IX, 7. Rötel. Samml. Henry Oppenheimer, London; Rückseite mit zugehörigen Figurenstudien, 21·2 × 29·7 cm.

[2] Beispiele bei O. Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Berlin, 1917. Taf. 1 oder Abb. 60.

[3] Kompositionsentwurf von Pier di Cosimo (Knapp. Abb. 6, 7, 15).

bilden der Bambino und die Madonna das Leitmotiv aller Veränderungen innerhalb der Lünette (Abb. 98)[1].

Bei diesen Bewegungskompositionen handelte es sich nicht allein um einen die Handlung deutlich offenbarenden, «begreiflichen» Gestus, sondern auch

Abb. 98. A. del Sarto, Rötelentwürfe zur Madonna del Sacco.

um das Verhältnis der Figuren zueinander, also um die Betonung der Umrißgesetze von Symmetrie und Harmonie, der geschlossenen Formeinheit und des horizontal oder vertikal wirkenden Gleichgewichtes im Ganzen und Einzelnen.

[1] Aus Original Drawings by old Masters of the italian School. Privatly printed, London 1913, Nr. 5. Sammlung Heseltine. 29 × 26 cm.

Barock.

Für die frontalen Zentralkompositionen des Quattrocento stand die Aufgabe in dieser Beziehung einfach. Schwieriger gestaltete sich das Ausproben, als im folgenden Jahrhundert der meist asymmetrische und lockere Barockaufbau den erregten Figuren alle Bewegungsfreiheit in den Bildraum hinein und heraus gestattete und der erschütterte Flächenrhythmus dennoch ein Ganzes darstellen sollte. Wie der heutige Bestand lehrt, mehren sich die Bildskizzen gerade seit jener Zeit. Eine stete Sucht nach neuen Posen in der Anlage und in den Akten, die stets Überraschungen bedeuteten und übereifrige Schüler und Nachahmer fanden. «Und so», lehrt Pacheco, «werden diejenigen, wenn sie in die Lage kommen, eine Figur oder Geschichte zu malen, aus Stichen, Zeichnungen oder Gemälden einen Kopf, eine Halbfigur, Arme, Beine, Gewänder, Gebäude und Landschaft wählen und sie derart vereinen, daß aus all diesem ein gutes Ganzes entsteht[1].» Er selbst bezeichnet diese erlaubte Art des Komponierens als die zweite Stufe der Malkunst und als Vorstufe jeder freien Kompositionsweise. Erst wenn der Jüngling sich darin vervollkommnet und bereichert erweise, könne er mit Eigenem beginnen. Gerade dieses in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein eingerissene Zusammenstellen aus fremden Vorbildern, namentlich aus Raffael, Michelangelo, Correggio veranlaßte Annibale Carracci zur ernsten Mahnung: «Zuerst denke man an die Haltung, wesentlich verschieden von allen anderen, und daß sie schön sei, entsprechend der Stellung, angenehm und begreiflich. Und davon mache man sich mehrere Skizzen[2]».

Wege und Hilfsmittel.

Das Erfassen und Durchführen stark bewegter Einzelfiguren oder gar Gruppen enthielt für den Künstler die größten technischen Schwierigkeiten, deren Behebung er durch allerlei Hilfsmittel anstrebte. Ob Leonardo mit dem Skizzenbuch in der Hand Figuren der Straße zu erhaschen suchte, oder Correggio, Tintoretto, Palma u. a. Ton- oder Wachsfigürchen in bestimmten, der Handlung entsprechenden Posen modellierten (Abb. 173), ob Barocci sich von seinen Lehrjungen die Gesten, welche er benötigte, markieren ließ, oder ob man sich (nach Lairesse) vor einem Spiegel die Bewegungen selbst vormachte, lief stets auf dasselbe Ziel hinaus[3]. Insbesondere waren es die Wachsmodelle, deren man sich oft so viele anfertigte, als es die Hauptdarstellung verlangte, und die uns in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder als dankbare Kompositionshilfen begegnen und empfohlen werden (Vas. Mil. I, 176 und Armenino, S. 103)[4]. Diese Schnelligkeit im Erhaschen gesuchter Motive bedingte von selbst ein abgekürztes Zeichnen, Abbreviaturen für alle Gliedmaßen. Manichinartige Gestalten und Schemen ersetzten die Vollfiguren.

Anzahl der Skizzen.

Auf einem und demselben Blatte begegnen uns gleich mehrfach abgewandelte Bildgedanken, dicht nebeneinander in steigender Klärung. Der geeignetste davon erhält durch vier Striche, durch einen flüchtigen Kreis oder ein

[1] Pacheco, p. 333.

[2] Malvasia III, 485: *attitudine dalle altre affato diversa.*

[3] G. de Lairesse, Groot Schilderboek, Amsterdam 1716, p. 49.

[4] Über die Wachsfigürchen und deren einzelne oder gruppierte Verwendung siehe Kapitel: Aktzeichnen und Kapitel Werkstattbehelfe: Modellmännchen.

Oval seine vorläufige Umrahmung oder Gutheißung. Zahlreiche Beispiele liefern die Skizzenbuchkompositionen des jüngeren Palma oder des Domenichino. Im 17. Jahrhundert erhielt das Skizzieren durch die besondere Pflege in den Akademien nur zu häufig einen Selbstzweck, ohne jegliche Bezugnahme auf Ausführung. Schulmäßige Aufgaben sowie private Betätigung, besonders infolge der in Brauch kommenden Malerradierungen, liefern ein erkleckliches Material.

Abb. 99. Teniers, Naturstudie als Kompositionsskizze.

Technisches. Im allgemeinen war die Feder, mit und ohne Zuhilfenahme der Kohle, das fügsamste Instrument des komponierenden Künstlers. Das Streben nach Breite griff zu Kreide und Rötel. Der tuschende Pinsel und derbe, große Flächen zusammenfassende Höhungen sichteten, namentlich zur Zeit der Barocke, die Massen durch Licht und Schatten. Koloristen wie Tintoretto, Rubens schufen sich ihre Bildskizzen gleich mit dünnflüssigen Farben auf geöltem Papier oder Leinwand. Manieristen griffen zur gemischten Technik, entwarfen mit Rötel, zeichneten mit Kreide die Pentimente und Korrekturen und stellten mit der verstärkenden Feder eine beiläufige Redaktion her, so daß es Mühe kostet, sich hineinzulesen (Abb. 118). Gerade hierin fühlten sich manche in seliger

Ungebundenheit und fanden sogar Nachahmung. Gegenüber dieser schon im Cinquecento sich entwickelnden Manier erhebt Lomazzo seine Stimme: «Man wird eine Idee am besten auf ein Blatt zeichnen, indem man zu harte Kontraste wie satte Tinte und sehr weißes Papier vermeidet, dafür aber eine sehr feine Feder und verdünnte Farbe anwendet; oder Kreide und Rötel auf gefärbtem Papier, so daß man alles, was man im Geiste konzipiert hat, bei verminderter Differenz zwischen Zeichenfarbe und Papier und ohne Unklarheit für den Gegenstand leicht und sanft anzudeuten vermag« (Tratt. VI, 64). Lomazzo.

Nicht dieselben strengen kompositionellen Vorschriften galten bei genreartigen Darstellungen, Landschaften und Porträts. Besonders erstere erfuhren seitens der Akademiker in Italien und Frankreich die geringste Einschätzung, sie entsprachen nicht dem «großen Geschmacke». Nur der Historienmaler male für die Seele, die anderen für das Auge (La Font)[1]. Die vor der Natur entstandene Skizze bedurfte daher nur unwesentlicher Umänderungen, Umstellungen und kleiner Zugaben nach dem jeweiligen Kompositionstypus. Mehr als die wenigen italienischen Zeichnungen führen uns hier nordische Belege ein. Bilder von Brouwer, Ostade, Teniers, Dusart gehen häufig auf direkt in der Kneipe entstandene Skizzen zurück, die mit wenig Ergänzungen zur Bildzeichnung überleiteten (Abb. 99)[2]. Die den Figuren eingeschriebenen Farbenangaben beweisen die lokale Entstehung. Genre, Landschaft, Bildnis.

Bei Bildnissen entwickelte sich nach Klarlegung der vorteilhaftesten Stellung die Porträtzeichnung meist ohneweiters auf dem Papier oder gleich in der richtigen Größe auf der Leinwand (siehe Bildniszeichnung).

Wenn sich angesichts der tatsächlich in unübersehbaren Massen produzierten Konzepte heute doch nur Reste erhalten haben, so hängt dies mit der ephemären Bestimmung solcher Vorarbeiten zusammen; und selbst die auf uns gekommenen Blätter verdanken wir zum großen Teile nur aufgelösten Skizzenbüchern.

Die Kompositionszeichnung und ihre Anwendung in verschiedenen Kunstzweigen.

1. Die Bildzeichnung.

ALLGEMEINES. Den Abschluß mehrerer Entwürfe bildet die fertige Kompositionszeichnung, Ausführungs- oder Bildzeichnung *(ben compito disegno)*[3]. War ein Thema nach allen Seiten gedreht und gewendet, der Künstler sich klar, daß eine bestimmte Lösung das Wesen seiner Aufgabe möglichst erschöpfend enthalte, so arbeitete er dieselbe mit den noch nötigen Verbesserungen und Ergänzungen aus, bis alles innerhalb der gegebenen Umrahmung, nach Allgemeines.

[1] Dresdner, Kunstkritik I, 165.

[2] Albertina, Inv. Nr. 9280, Bleigriffel. 19 × 21 cm.

[3] Vasari, Intr. p. 174: *Da questi (schizzi) dunque vengano poi rilevati in buona forma i disegni. — Faceano essi piu schizzi, e da essi ricavandone un ben compito disegno, ne formavano il cartone, che appresentando al dovuto luogo osservando se ben tornasse, correggevano ed aggiustavano* (Malvasia II, 340). — Die Franzosen hatten die Bezeichnung: *Préparation sur papier.*

Abb. 100. A. Lorenzetti, Bildzeichnung mit Teilstudien.

formalen Regeln angeordnet und zusammengestellt, durch Feder oder Griffel einen endgültigen Umriß erfahren konnte.

Jede Zeit hatte ihre Vorschriften und jeder Künstler seine Erfahrungen, Rezepte und Mätzchen, die zum Ziele führen sollten. Für die früheste Zeit

Lineare Formen.

war das Entwerfen, Korrigieren und Reinzeichnen — wie oben bemerkt — eine Sache. Schon die vornehme Unterlage, Pergament, erheischte eine sorgfältige Führung der Feder. Alles Flotte, Skizzenhafte, Unfertige widerstrebte dem Geist der Zeit und alle Strichführung in Miniatur, Tafel und Fresko beruhte auf Klarheit, Sauberkeit und Zierlichkeit (Abb. 100)[1]. Das noch aus dem Byzantinischen stammende Geltenlassen des Primaentwurfes geht durch die ganze Gotik und bei Einzelnen noch bis in das 15. Jahrhundert herauf. Wenn man von Fra Angelico sagte, daß er nie einen Strich änderte, weil Gott gewissermaßen seine Hand führte, so hat man damit das traditionelle Fertigmachen und Sich-Begnügen in eine schöne Legende gebracht. Noch Leonardo glaubt jene Maler rügen zu müssen, die jeden Kohlenstrich gelten lassen wollen und denen es wie eine Kränkung vorkomme, wenn sie etwas weiter nach oben oder unten rücken sollen (§ 189). Für seine Zeit mit ihren bereits lebendigen Forderungen nach Reichhaltigkeit und Bewegung in der Storia setzte sich die Bildzeichnung aus unermüdlichen Umgestaltungen und Verbesserungen zusammen, so daß das Verfahren, das unklare Bild des Entwurfes durch eine Pausierung auf einem reinen Blatt neu herzustellen, ein Gebot der Notwendigkeit wurde. Nicht nur die in erhaltenen Bildzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts ausgesprochene Reinlichkeit der Ausführung, sondern auch literarische Nachrichten wie jene des Armenino über Giulio Romano bestätigen diesen für eine vorwiegend zeichnerisch gestaltende Zeit unentbehrlichen Brauch[2]. Die so entstandene Zeichnung diente entweder gleich zur Übertragung auf die Tafel

Abb. 101. Raffael, Bild- und Kartonzeichnung.

Das Reinpausen.

[1] Aus: Dessins de Maîtres anciens exposés en 1879 à l'école d. B. A. Braune Feder auf Pergament, 22·9 × 16·8 cm, Paris. Ehemals als Giotto.

[2] Armenino, p. 85: *Egli [Giulio Romano] teneva questo modo: pigliava un foglio di carta sottile e su quello col piombo o col carbone disegnava ciò, che in mente aveva. Di poi tingeva il rovescio* (Rückseite) *di quel foglio da per tutto col carbone, ed indi pigliava un altro foglio netto e calcava quel disegno o schizzo su quello con uno stilo d'ottone ovvero d'argento di modo, che vi rimaneva tutto ciò ch'era disegnato di sopra sul primo foglio, di poi profilato che quello aveva sottilmente d'inchiostro, li levava l'orme del carbone con batterivi sopra un fazzoletto, onde i profili poi si vedevano restar netti e senza macchia o segno alcuno sotto di essi. Di poi li finiva o di penna trattegiando o di acquarello.* — Eine derartige Entwurfszeichnung desselben Meisters mit den noch auf der Rückseite befindlichen Kohle- und Griffelspuren in der Albertina (Inv. Nr. 323, der Tanz, Entwurf f. d. Fresko in der Grotte des Palazzo del Tè).

(Abb. 101[1], 245) oder zunächst zur Vergrößerung für den Karton. Die bestimmt geführten Konturen in Abb. 101 und 245 mit nur stellenweiser Schattierung und ohne Pentimente lassen diese Entstehungsweise leicht erkennen.

Malerische Formen.

Einen direkten Gegensatz bilden die Zeichnungen der im malerischen Sinn schaffenden Künstler seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, wo an die Stelle des reinlichen Zusammenklangs von Linien nur Licht- und Schattenmassen oder Farbenflecke die Komposition beherrschen (Abb. 297, 301). Typische Beispiele hiefür liefern seit Correggio und Barocci die Bolognesen und Venezianer, dann vor allem Niklas Poussin in seiner Reife[2] und Rembrandt, die uns eine große Anzahl derart behandelter Zeichnungen hinterlassen haben. Bei aller scheinbaren Flüchtigkeit herrschen Raum- und Lichtplastik sowie dekorative Klarheit vor. Einen glänzenden Abschluß dieser Richtung bot Tiepolo. Während aber das künstlerische Temperament alles vermochte, sein Pinsel Form und Raum klar und sicher auseinanderhielt, verstieg sich das nachahmende Unvermögen in Verworrenheit, Zerfaserung der Flächen und in ein völliges Chaos des Gewollten.

Entwicklungsstufen.

Der Künstlerbrauch, mehrere Vorzeichnungen anzufertigen, sowie das Lückenhafte des überkommenen Materials erschweren oft die Entscheidung, ob das eine oder andere Blatt einen früheren Entwurf oder die endgültige Ausfertigung bedeutet, zumal bei flüchtig zeichnenden Künstlern. So stehen die beiden erhaltenen Zeichnungen Ghirlandaios für Sta. Maria Novella, Geburt Mariens (in London) und Zacharias im Tempel (Albertina, Abb. 300), auf verschiedenen Ausführungsstufen. Die große Mehrzahl der Bilder läßt uns die Vorzeichnung überhaupt vermissen. Auch führte nicht jede Anlage einer Komposition zum Abschluß und nicht jede abgeschlossene Kompositionszeichnung zu einem Bilde. Die Lust am Erfinden trieb phantasiereiche Künstler von einem Entwurf zum andern, besonders bei selbstgewählten Sujets. Das mehrfach erwähnte, 1907 vom Printroom (London) erworbene große Skizzenbuch Tintorettos mit 90 Kompositionsstudien, die sich auf nur ca. 15 verschiedene Themen verteilen, enthält gleich 34 Entwürfe zur Versuchung des hl. Antonius[3].

Änderungen

Die meisten der Bildzeichnungen mußten sich trotz ihres äußerlichen Abschlusses, trotz des Liniennetzes als Zeichen der Ausführung noch mancherlei Änderungen gefallen lassen, die sich im Laufe der Arbeit als notwendig herausstellten. Von dekorativen Änderungen in der Architektur, in der Draperie, in Handbewegungen abgesehen, scheute man selbst vor einem einschneidenden figürlichen Umbau nicht zurück[4]. Der Begriff Komposition erstreckt sich demnach nicht allein auf die Bildskizze und Zeichnung, sondern verbindet sich mit der Gesamtausführung und Vollendung bis auf den letzten Strich im Bilde.

auf der Malfläche.

Was sich an Änderungen nach dem Übertragen noch auf der Tafel oder Leinwand ereignete, entzieht sich heute natürlich jeder Beurteilung. Manche

---

[1] Aus: Fischel, Raphaels Hz. Nr. 40. Feder. London, Nat.-Gal. 16·8 × 20·2 cm. Verlag Grote, Berlin.

[2] Walter Friedländer, N. Poussin als Zeichner, Zs. f. b. K., N. F. XXV, S. 313.

[3] F. P. B. Osmaston, The Art and Genius of Tintoret, London 1915, vol. II, p. 119. Nr. XXVIII–LXI. — Burlington Magaz. 1910, Jan. Feb.

[4] Vgl. z. B. Zeichnung und Bild von Alessandro Allori in Rivista d'Arte IX, Nr. 3, p. 254 und 256, Fig. 1 und 2.

Kompositionszeichnung, frei aus der Skizze hervorgegangen, nahm nicht immer genau Rücksicht auf die zukünftige Form, sondern wurde häufig auf der Bildfläche zurechtgerichtet, nach dem Ausmaß verschoben, verkürzt oder verlängert. So manche Flächenkorrektur in Kreide mag noch unter den Farbschichten stecken, über die uns einst die derzeit beginnenden Röntgenaufnahmen vielleicht eines besseren belehren werden.

Umkehrung.

Es lassen sich Fälle feststellen, wo die Verwendung der Vorzeichnungen infolge geänderter Gesichtspunkte hinsichtlich des Lokales im Gegensinne erfolgte. Die Gruppenkomposition Tizians zu dem Wunder des hl. Antonius (Zeichnung in Frankfurt, A. P. 398) erfuhr in der Scuola del Santo eine gegenseitige Ausführung; und F. Baroccis Bild im Museo Etrusco im Vatikan: Gott Vater spricht mit Moses, weist gegenüber der im Louvre befindlichen Zeichnung ein direktes Umkehren auf[1].

Entlehnungen.

Nicht jedes ausgeführte Bild beruhte auf einer eigenhändigen Vorzeichnung. Beispiele, daß Schüler auf Geheiß ihres Lehrers oder freiwillig dessen Entwürfe ihren Werken zugrunde legten, sind nicht zu selten. Lieblingsschüler erbten den künstlerischen Nachlaß ihres Meisters und nützten das willkommene Material gut aus (Bartolommeo und Paolino di Pistoja)[2]. Hofstede hat mehrfach nachgewiesen, daß Rembrandts Schüler nach seinen Kompositionen Bilder ausgeführt haben, und zwar zu einer Zeit, als sie sein Atelier schon längst verlassen hatten[3].

Aus Antiken.

Eine eigene Art kompositioneller Zeichnungen waren die auf dem Wege der Kompilation entstandenen, deren Handhabung nicht gerade als ein ausschließliches Recht der Schwachen galt. Die Maniera antica veranlaßte viele Künstler, ihre biblischen und mythologischen Schöpfungen restlos aus antiken Skulpturen zusammenzustellen. Marten Heemskerck lebte ganz im Banne jener Formenwelt.

Aus Kupferstichen.

Noch regelmäßiger erscheint das bereits im Kapitel: Kompositionsskizze als Vorstufe bezeichnete Entlehnen aller tauglichen Formen, woher sie auch kamen. Erfindungsarmut zehrte von dem Reichtum fremder Schätze. Wie viele der vorhandenen Bildzeichnungen harren noch ihrer Analysen! Von der bei Künstlern stark ausgebildeten Erinnerungskraft abgesehen, galt das Plündern von eigenen Skizzenbüchern, Kupferwerken, zumal bei italienisierenden Nordländern, als eine selbstverständliche Manipulation. «Viele gewöhnen sich so sehr an die Ausnützung von Kupferwerken, daß sie selten etwas vollbringen, das nicht ganz aus anderen genommen ist. Wenn sie eine Geschichte, Fabel oder Allegorie darstellen sollen, so werfen sie alle ihre Stiche, Zeichnungen und Akte durcheinander, entnehmen da einen Arm, dort ein Bein, hier einen Kopf, dort ein Kleid und wieder aus anderen den Körper, um auf diese Weise ihre ganze Komposition zusammenzuflicken[4].» Welche Fülle an graphischem Material

[1] W. Friedländer: Das Kasino Pius IV., p. 121 und Abb. 35 und 36. — Schmarsow, Baroccis Zeichnungen Nr. II, S. 5, Nr. 2841.

[2] Vas. Mil. IV, 200.

[3] *Rembrandts onderwijs aan zijne leerlingen* (Feestbundel A. Bredius aangeboden, Amsterdam 1915, I, p. 87 f.).

[4] Lairesse, Schilderboek, S. 50.

gerade holländische Maler angesammelt hatten, darüber belehren uns die Künstler-Inventare des 16. bis 18. Jahrhunderts[1]. Jenem mit so scharfen Worten kritisierten Unwesen suchte man schon früh seitens der Gilden durch Vorschriften zu steuern, indem man wenigstens in den Meisterstücken Kompositionen «aus freyen Sinne sonder einige Kupferstiche oder Kunststucke» verlangte[2].

Bei der Konstatierung von Bilderskizzen und Bildentwürfen ist insofern Vorsicht geboten, als nicht jede Zeichnung, welche in Beziehung zu einem Bilde steht, als Vorstudie betrachtet werden darf, sondern auch nach dem Bilde gezeichnet sein kann, trotzdem sie durch freie und flotte Mache die Täuschung einer Originalskizze erweckt (siehe Teil IV, Kopien).

Allgemeines.

FORMALER AUFBAU. Die Gesetze der Komposition, uralt und geheiligt, oft verdunkelt oder verloren, immer wieder gesucht und erprobt, schwankend und schwebend bis auf den heutigen Tag, treten für den Beginn unserer Periode schon ersichtlich, wenn auch bald naiv, bald aufdringlich, in Erscheinung. Hervorgegangen aus dem Streben, das Figuren- und Begebnisreiche, das Vielfache geordnet und klar darzustellen, damit es das Verständnis erleichtere, episch vorzutragen, damit es Interesse errege, laufen alle frühen Versuche einer Flächengliederung darauf hinaus, das Wichtige, Heilige in die Mitte zu setzen und ein Links und Rechts anzubauen. Aus dem Streben nach Deutlichkeit und Betonung des Wesentlichen, nach sachlicher Einheit, ergab sich für alles übrige Beigeordnete die Symmetrie und für das Ganze die Concinnitas und Harmonie. Es handelte sich lange nur um die äußere geometrische Übereinstimmung, aus der sich auf weiter Bahn erst die ideelle zu entwickeln vermochte. Das Inhaltliche, dogmatisch oder weltlich, ergab die Aufteilung in Haupt- und Nebengruppen. Giotto hält das Himmlische und Irdische, die Darsteller und Zuschauer, die Vorgänge im Hause und auf der Straße streng, jedoch in gleicher Flächenwirkung auseinander.

Alberti.

Auf wenigen Seiten, aber in bewunderungswürdig einsichtiger Weise führt uns Alberti, der die Malerei bei aller werkstättischen Berücksichtigung zum ersten Male vom ästhetischen Standpunkt aus kunsttheoretisch zu behandeln wagte, in die Anschauungen der neuen Zeit ein. Als Architekt, Maler, Gelehrter und Philosoph verstand er die Erfahrungen der Werkstatt mit seinen ästhetischen Anschauungen zu einem System zu verbinden und so weit über seine Zeit hinaus der ringenden Künstlerschaft eine Grundlage zu bieten. Und gerade das noch unsichere Gebiet der Komposition erfährt durch ihn eine feste Zusammenfassung der wesentlichen Punkte, die langehin die Richtung bezeichneten, welche die Kunst in ihrer Entwicklung zu nehmem hatte[3].

Forderungen.

Ein wahrlich großes Werk des Malers wäre ein Koloß; doch höheres Lob seines Talentes bringe ihm das Geschichtsbild, dessen Teile die menschlichen

[1] A. Bredius, Künstlerinventare des 16.—18. Jahrh., im 5. Band Quellenschriften zur holl. Kunstgesch. hsg. v. Hofstede de Groot, S. 28.

[2] Leipziger Maler-Ordnung v. 1577 (in Beiträge z. Kunstgesch. II, 66).

[3] Hubert Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunsttheoret. Schriften (Quellenschriften z. Kunstgesch. XI, Einleitung). — F. Burger, Vitruv und die Renaissance, Rep. f. Kw. 1909. — Irene Behn, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, Straßburg 1911. — Willi Flemming, Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti, Leipzig 1916.

Körper seien. Deren Teile aber bilden die Glieder und deren Teile die Flächen. Die Übereinstimmung der Körper untereinander, ferner der aus einer Maßeinheit aufgebauten Glieder und schließlich aller Flächen und Grenzlinien unter dem Gesichtspunkte der Schönheit *(ad una bellezza)* sei Sache der Komposition[1]. Die Malerei müsse reichhaltig und mannigfaltig sein und in richtiger Postierung alte und junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Rinder, Gebäude, Ortschaften u. dgl. enthalten[2]. Alles Menschliche zeige Bewegung, entsprechend Alter und Charakter und dem inneren Empfinden angepaßt (innere Notwendigkeit). Aber nur die klare Erzählung werde den Vorzug haben, insofern sie jeden Beschauer, gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreue und bewege (S. 116).

Raumbehandlung.

Diese proportionale Gliederung des Figuralen nach Höhe und Breite innerhalb aller frontalen Darstellungsmöglichkeiten war indes nur eine Seite der

Abb. 102. Guido Reni, Aurora in Silhouetten-Wirkung.

Komposition. Eine weitere Forderung erstand durch die Raumbehandlung. Albertis Linearperspektive und deren Vorschrift über die Anlage eines Pavimentes, von Filarete weitergeführt, bildete die Vorbedingung zur Vereinheitlichung der Raum- und Figurendarstellung, indem der menschliche Körper die Maßeinheit für die Raumkonstruktion abzugeben hatte (S. 84). Und auch der dritte raumgestaltende und kompositionell unentbehrliche Faktor, die Licht- und Farbenwirkung, findet durch ihn ihre entsprechende Beachtung, wenngleich noch in der bescheidenen, nur das Figurale und Räumliche verdeutlichenden und harmonisch zusammenfassenden Funktion (S. 130)[3].

Licht- und Farbenführung.

Die Umrahmungslinie, ob vertragsmäßig übernommen oder nach freiem Ermessen gewählt, war für die kompositionelle Gliederung und Anordnung im vorhinein bestimmend. Beeinträchtigung einer Darstellung durch Raumzwang war damals gleichbedeutend mit der Verletzung der Gleichgewichtsgesetze von Symmetrie und Harmonie. Die Bildzeichnung hatte daher die noch wogenden

Flächengliederung.

[1] Alberti, S. 108–116.
[2] Ebenso bei Leonardo §§ 178–183.
[3] W. Flemming, op. cit., S. 59, 64.

Verhältnisse der Skizze auszugleichen, die Massen nochmals zu verteilen, Füllstücke einzusetzen, je nach dem vertikalen, horizontalen, diagonalen oder zentralen Gesichtspunkte. Schon die einfache Tatsache, daß in jeder rechteckigen Fläche das Gesetz von der wechselnden Differenz zwischen Haupt- und Querachse eine Richtungsverschiebung der Diagonalen, dieser maßgebenden Führungslinien der Bildmassen bewirkte, gab den Künstlern Veranlassung, immer neue Umstellungsversuche vorzunehmen und technische Anpassungen zu suchen.

Viel selbstverständlicher gestaltete sich die Gliederung in Lünetten und Gewölbezwickeln, wo die Wirkung eines gleichschenkeligen Dreieckes die Symmetrie diktierte (Unterkirche in Assisi). Und ebenso erleichterten die gotischen Altäre mit und ohne Flügel gegenüber den oblongen Freskoflächen eine gleichmäßige stoffliche Anordnung. Dagegen ergaben die künstlich gegliederten Felder der Barockkirchen und Paläste mit ihren aus Geraden, Viertel- und Halbkreisen zusammengesetzten Umrissen oft recht schwierige Probleme.

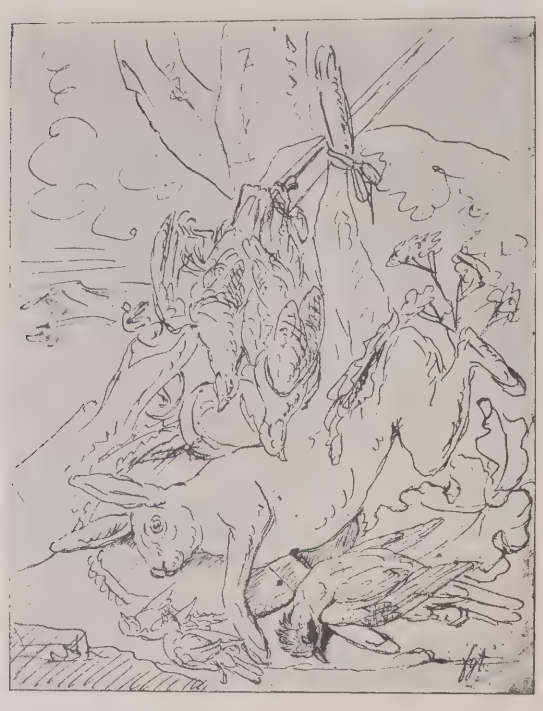


Abb. 103. Jan Fijt, Stilleben mit Kompositionslinien.

Architektonische Hilfen.

Noch im Quattrocento stand der Fall einfach, als man die Figuren in der vordersten Schichte der quadratischen oder leicht überhöhten Bilder auf schmaler Bühne wohlgeordnet und symmetrisch um die Hauptgestalt wie um eine Achse verteilen und, was der Handlung zuliebe etwa in eine Unordnung geraten wollte, durch architektonische oder landschaftliche Zusammenfassung verbinden konnte. Und selbst die Bewegungen ließ man rechts und links nach gleichen Gesetzen vor sich gehen. Waren Innenräume vonnöten, wie z. B. bei Maria Verkündigung, so schieden Säulchen oder Pilaster die Fläche in zwei oder drei gleiche Teile. Fra Angelico liefert uns hierin Musterbeispiele und für eine spätere Zeit Perugino und seine Schule. Die Architektur übernimmt als gliedernde Rückwand vielfach die Einteilung, schafft Umrahmungen, Hallen, Arkaden, so daß das Figurale proportional untergebracht werden konnte. Der Thron der Jungfrau Maria gibt eine dominierende Achsenwirkung nach beiden Seiten hin für Heilige und Adoranten.

Gruppenumriß.

Um die Hauptgruppen im Sinne einer Zentralkomposition herauszuheben und leichter zusammenzufassen, schrieb man sie in tatsächlich gezeichnete oder nur gedachte geometrische Figuren ein, in gleichseitige Dreiecke, Pyramiden, auf

die Spitze gestellte Quadrate, in Kreise oder Ovale, die in der Hauptachse des Bildes lagen. So berichten auch die Theoretiker des 16. Jahrhunderts[1]. Michelangelo hatte nach Lomazzo für die Einzelfigur einen pyramidalen und für deren Bewegung einen der züngelnden Flamme gleichenden Umriß anempfohlen, wobei die frontale Zentralkomposition noch die Losung war.

Barocktheorien.

Die Barocke lockerte allmählich diese strenge Geschlossenheit. Die frontale Haltung der Einzelfigur oder das frontale Zusammenbauen ganzer Gruppen in harter Symmetrie hörte auf. Das Übermaß der Bewegungen ein- und auswärts strebender Körper mit abgestreckten Armen und Beinen durchriß die alten geometrischen Grenzen. Die losen Stellen erhielten durch weite pompöse Gewänder, flatternde Draperien, Beiwerk und Zierat eine Ersatzverbindung. Aus der zentralen Führung wurde eine asymmetrische oder gar schon diffuse, freilich noch im Sinne einer maßvollen, wohlüberlegten Massenverteilung innerhalb der Umgrenzung. Man steuerte noch mit allerlei Behelfen und Regeln, um nicht ins Uferlose zu geraten. Lomazzo, Armenino, Dolce, Borghini haben uns manches überliefert, das sie aus ihrer Zeit heraus gesammelt hatten[2]. Die Seiten der ideell geometrischen Hauptgruppe hätten alle gleichweit von einem Mittelpunkte abzustehen, Nebenfiguren seien außerhalb derselben anzubringen. Für eine Einzelfigur sei der Mittelpunkt der Fläche bestimmend, für zwei die Endpunkte einer in der Bildfläche symmetrisch gestellten oder gedachten Horizontalen[3]. In abwechselnden Haltungen sollen sich das Männliche und Weibliche, Junge und Alte gegenüberstehen. Außerdem warnt man vor Überladung und die Größe der vordersten Figur hänge noch von der Bildgröße ab. Als echte Theoretiker verhalten sie sich vor den geistigen, künstlerischen und werkstattmäßigen Vorgängen bei dem Aufbau eines Historienbildes als gewissenhaft ablesende und sofort systemisierende Beobachter. Weil Lomazzo in seinem Tempio della Pittura die Proportion, Bewegung, Farbe, Licht, Perspektive und das Formale

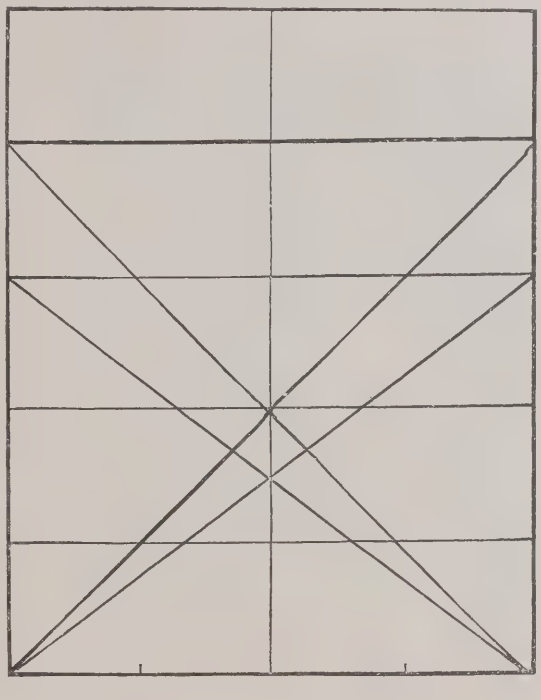


Abb. 104. Kompositionsschema von Abb. 103.

[1] Lomazzo, Tratt. VI, c. 2, p. 283.

[2] Lomazzo, Tratt. VI und VII und Idea, c. 16, 24, 31 und 37. — Armenino I, c. 5, II, c. 11, III. — L. Dolce, Dialogo, p. 40 ff. — R. Borghini, Riposo I, 40 ff. — Birch-Hirschfeld, op. cit., S. 75. Kapitel Komposition.

[3] Lomazzo, Tratt. VI, 283. — Birch-Hirschfeld, S. 83.

in je sieben Teile gliedert, sollte auch die Komposition aus sieben Teilen bestehen. 1. *Ordine*, Anordnung nach den Regeln der Proportion und Perspektive, 2. *Collocazione*, die Anpassung an den Aufstellungsort, 3. *Compositiva discreta*, die maßvolle und naturgemäße Behandlung und Einordnung der Körper, Draperien und dgl., 4. *Istoria*, das Inhaltliche, 5. *Composizione necessaria*, die Ausschmückung mit allerlei Beiwerk und Dekor, 6. *Composizione semplice significante*, die Ausstattung mit animalischem Leben, landschaftlichem und vegetabilischem Vorder- und Hintergrund, und endlich *multiplice significante*, die gefällige Zusammenstimmung all der genannten Teile[1]. Glücklicherweise fand das Widerhaarige derartiger Rezepte in den Werkstätten weder Beifall noch Beachtung.

Deckenkomposition.

Abb. 105. Pieter van Loo, Blumenstück. Albertina.

Die höchsten Anforderungen stellten in weiterer Entwicklung des Barockstiles und gewissermaßen als letzte Konsequenz desselben die dekorativen Aufgaben in den weitflächigen Kirchen- und Palastgewölben. Michelangelo gliederte seine Sixtina-Decke noch in viele kleine Felder, um das alte Verhältnis zwischen Figur und Umgrenzung aufrecht zu erhalten. Je mehr man aber auf das Großflächige ausging, desto schwieriger gestaltete sich eine harmonische Füllung des Ganzen. Die Größendifferenz zwischen Figürlichem und Fläche ward so bedeutend, daß man nur mehr mit Gruppen hantieren konnte, die, so wie früher die Einzelfigur, innerhalb der Umrahmung nach den alten Gesetzen verteilt wurden. Die Klarheit und Einheit der Darstellung war damit in lauter verbindungslose Szenen zerronnen, die sich der Beschauer erst zusammenzusuchen hatte. Die Komposition diente nicht mehr der Bildfläche allein, sondern dem Gesamtinnenraum, dem einheitlichen Prunk von Wänden und Decken. Eine gründliche zeichnerische Vorbereitung, ein Gliedern aller Teile und weitgehende perspektivische Kenntnisse waren die natürliche Voraussetzung (Abb. 108a).

Kompositionsanalysen.

Die geometrische Anordnung aller Teile innerhalb der rechteckig, oval oder gar durch komplizierte Bogenteile vorgeschriebenen Umrahmung ist wiederholt durch verschiedene Analysen an einzelnen Meisterbildern nachgeprüft[2]

[1] Lomazzo, Idea, p. 69.

[2] Thiis, Leonardo, p. 222, Kompositionsschema zur «Anbetung der Könige». — Jacob Burckhardt stellte für den Tod des Decius Mus (Wien, Liechtenstein) ein flaches Sechseck fest (Aus Rubens, Basel 1918, 3. Aufl., S. 124).

und konstatiert worden. Derlei Flächenzerlegungen durch Mittellinien und Diagonalen oder durch Einschreibungen von Polygonen, Kreisen, Ovalen in Haupt- und Nebengruppen können zwar leicht zu subjektiven Ausdeutungen führen, doch fällt stets auch ein unverkennbarer Tatbestand ab. Die Unvollkommenheit solcher Aufstellungen liegt nur in dem Lückenhaften der probeweise veranstalteten Nachkonstruktionen.

Guido Reni.

Auch hier sei ein derartiges Beispiel angeführt, Guido Renis Aurora, als ein Muster gelungener Berechnung und künstlerischer Überlegung. Um alle Licht- und Schattenwerte, Innenzeichnung und schmückendes Füllwerk auszuschalten, versuchte ich es mit der nach den Konturen einer Photographie angefertigten silhouettierten Figurendarstellung (Abb. 102). Bei aller Verschiedenheit der fünf Bewegungsformen (fahren, fliegen, schweben, schreiten, ziehen) und der einseitigen Bewegungsrichtung ist die symmetrische Aufstellung von Apollo und Aurora je in einem Felde, und zwar in der Diagonale, auffallend ersichtlich. Die der Mittellinie enteilenden vier schweren Pferdeleiber halten das Zentrum. Sirius mit der Fackel ist ein Füllstück von feinstem Flächenausgleich nach jeder Seite hin. Die scheinbar übergewichtige Masse des Sonnenwagens und der Horen (genau in der linken Hälfte) erhält ihr Gleichgewicht durch die gewandreiche Aurora, die Köpfe und Beine der Rosse und den noch im nächtlichen Dunkel liegenden Erdenstreifen. Die Diagonalen steigern den wellenartigen Schwung des Zuges durch das scheinbare Niedergleiten Apollos und das Aufsteigen Auroras. Jede einzelne Figur ist derart gestellt und mit Kunstabsicht ausgearbeitet, daß selbst die in wallende Gewänder gekleideten Horen noch in der Silhouette das freie Spiel der Glieder erkennen lassen. Sie gleichen an Deutlichkeit einer Reliefdarstellung[4]. Einen Rhythmus für sich bildet der Umriß der Aurora.

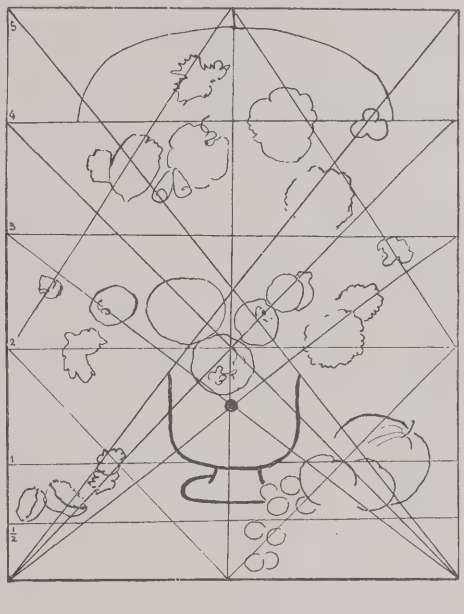


Abb. 106. Kompositionsschema von Abb. 105.

In Stilleben.

Können wir auch für italienische Gemälde nicht mehr derartige Zeichnungsschablonen ausfindig machen, so ist es doch keine Frage, daß man sich ihrer bedient haben mußte, wenn es galt, die ausgereifte Komposition in die gegebene Fläche, etwa während des Kartonzeichnens, einzuordnen. Für den Norden sind sie nachweisbar, wenn auch nicht gerade auf dem Gebiete der Historienmalerei, und was hier Brauch, wird seinem Ursprung nach eher im

[1] Auf die Verwandtschaft mit dem Relief der Borghesischen Tänzerinnen wurde vielfach hingewiesen (M. v. Boehn, Guido Reni 1910, S. 62).

Süden als anderswo zu suchen sein. So enthält eine Jan Fyt-Zeichnung «Jagdbeute» noch alle wesentlichen alten Baulinien, das Kreuz im Quadrate samt Diagonalen, die horizontalen Teilungslinien und abermals Diagonalen (Abb. 103 und 104)[1]. Die Komposition liegt genau im Quadrat und das überhöhende Fünftel dient nur dem lockernden Ausgleich der Massen nach oben. Diagonale und Vertikale leiten die Gruppierung. Da hier keinerlei Schattierung oder Raumvertiefung angegeben, wird die Annahme um so überzeugender bestätigt, daß es sich einzig und allein um die Anordnung der Flächen gehandelt habe.

Es dürfte kein Zufall sein, daß sich ein solches Einteilungssystem in einem Stilleben vorfindet. Gerade diese Kunstgattung mit ihrem Kunterbunt benötigte

Abb. 107. Claude Lorrain, Landschaft mit Diagonalgliederung.

ein Regulativ zu einem wohlerwogenen, fein empfundenen Aufbau, zu einem harmonischen Zusammenklang grundverschiedener Lineamente. Und so erscheint es fast wie selbstverständlich, wenn sich dieses überlieferte Hilfslinienschema ohne Schwierigkeit auch auf verschiedene holländische Blumenstücke anwenden läßt (Abb. 105 und 106)[2].

In Landschaften.

Und suchen wir auf dem Gebiete der dekorativen Landschaftsmalerei nach derartigen Kompositionsbehelfen, so werden wir durch eine Claude-Zeichnung direkt wieder nach Italien geführt. Die Anlage einer Ideallandschaft, die aller Wahrscheinlichkeit nach in Rom entstand, enthält in gleicher Weise noch die alte Einteilung der Gesamtfläche durch Kreuz und Diagonalen in regelmäßige

[1] Wien, Fürst Liechtenstein, Bisterfeder. A. P. 1339.
[2] Albertina, Aquarell. A. P. 170, 62·5 × 48·5 cm.

Felder enthält, um die symmetrische Verlagerung der Vorder- und Hintergrundmassen zu erleichtern (Abb. 107)[1]. Die Landschaft, die mit dem horizontalen Gleichgewicht zu rechnen hatte, bedurfte einer vorherigen Abwägung und es fällt uns daher immer leichter, diesen Schemen hier nachzugehen, als auf anderen Gebieten. Abb. 219 zeigt verschiedene Versuche.

Raumgestaltung.

Wurden die drei oben skizzierten zeitlichen Kompositionswandlungen auch nur unter dem Gesichtspunkte der Flächenumrisse, der Silhouettenwirkung, betrachtet, so spielten darin, und zwar in aufsteigender Linie, die beiden anderen hier zu erörternden Bildfaktoren, die Raum- und Lichtgestaltung, bereits eine bedeutende Rolle, denn allezeit forderte die Bildvorstellung, sollte sie einheitlich und lebendig wirken, auch die dritte Dimension, volle Körperlichkeit und den Drang in die Tiefe. Die lavierende Zeichnung hatte gerade hierin viel zu leisten, das Räumliche zu bilden, nach den Gesetzen der Perspektive aufzubauen und phantasiereich selbst bis in die Wolken hinein auszugestalten.

Pavimentprinzip.

Nur für die frühe Zeit können Bildzeichnungen ohne jede Andeutung eines Hintergrundes vorkommen, d. h. für Werke mit vergoldetem oder einfarbig gehaltenem Fond. So späte Beispiele wie die Francesco Pesellino-Zeichnung der Uffizien «Verlobung der hl. Katharina» sind selten[2]. Dagegen enthalten Freskoentwürfe aus dem Trecento bereits gefühlsperspektivische Architekturen, die im Einklange mit der Handlung stehen (Abb. 100, 266). Erst die Renaissance brachte durch die Aufstellung des Pavimentprinzipes System in den Aufbau der Schaubühne und lieferte uns aus vielen Schulen Beweisstücke der energischen Inangriffnahme dieser neuen Aufgabe, und zwar von schüchternen einfachen Versuchen bis zu komplizierten Prunkstücken. Dabei schlug man verschiedene Wege ein. Man konstruierte gesetzmäßig und streng nach der Maßeinheit Figur und Raumskelett (Abb. 293) oder behandelte beide nach künstlerisch freien Gesichtspunkten, wobei mehr das Epische als die Kompositionseinheit auf seine Rechnung kam (Abb. 295). Leonardo zeichnete sich den architektonischen Hintergrund selbständig und verband erst im Karton die Handlung mit demselben (Anbetung der Könige; Abb. 298).

Umbrischer Brauch.

In einer Londoner Timoteo Viti-Zeichnung (Abb. 107a) für das Bild in der Domsakristei von Urbino mit den hl. Thomas Becket und Martin von Tours von 1504 (Abb. 107b) lernen wir einen besonders interessanten Vorgang kennen[3]. Zunächst die perspektivische Durcharbeitung des Raumes auf Grund einer vorausgegangenen Bildskizze nach den gegebenen Größenverhältnissen, dann modellmäßige Einzeichnung der Hauptfiguren direkt nach Malergesellen, zuerst der sitzenden, dann der knienden, schließlich Aufriß des Netzes zur Übertragung auf die Tafel. War es auch logisch, von der gegebenen Bildgröße auszugehen, weil diese die Architektur und letztere wieder das Figurenmaß bestimmen sollte, so war dieser Weg doch voll technischer Schwierigkeiten, weil

[1] Frankfurt, Städel-Institut IX, 3; lavierte Feder.

[2] Siehe Abb. in Zs. f. b. K., N. F. X, vor Seite 81.

[3] Brit. Mus., Kreide, mit Rötel quadriert, 34×26 cm. Die Feststellung von Zeichnung und Bild verdanken wir O. Fischel: Zeichnungen der Umbrer, S. 242 und 243, Nr. 186, Abb. 317 und 318; und ebenso die freundliche Überlassung der Photographien.

Abb. 107a. Timoteo Viti, Werkzeichnung mit Raum- und Figurenanlage. London.

man dabei auf das alte Prinzip der Konkordanz zwischen Horizont und Figur verzichtete (Abb. 293 und 294) und den Augenpunkt der Architektur nicht mehr zu jenem der Figuren machte. Daher steht in unserer Zeichnung der Horizont weit über den beiden stehend gedachten Adoranten (× in der Kreuzesstange).

Es existiert keine perspektivische Übereinstimmung zwischen den Stiftern und Heiligen und die scheinbare Entfernung zwischen beiden entspricht nicht der tatsächlichen Enge. Die figurale Einzeichnung scheint sich nur nach Augenmaß vollzogen zu haben, denn die Sitzpose will sich schwer mit den Steinsockeln vereinigen.

Konti=nuierende Dar=stellungen.

Weit schwieriger gestaltete sich die Aufgabe, wenn gleich mehrere nach=einander ablaufende Handlungen durch eine Raumeinheit gebunden werden sollten. Fehlen uns hiefür auch Beispiele italienischer Meister, so lehrt ein Beleg aus dem Norden, eine Jörg Breu=Zeichnung, die Kompliziertheit des Falles. Diese aus der Zeit um 1528 stammende Raumanlage mit vier Episoden aus der Ge=schichte der Lucretia (Ver=gewaltigung, Selbstmord, Schwur und Leichenzug) zeigt uns in den noch vor=handenen Hilfslinien zur Architektur die schwerfällige Aufteilung der Gruppen (Abb. 108[1] und 302). Es erscheint selbstverständlich, daß die freie Gestaltung unter derlei Zwang recht erhebliche Einbuße erfahren mußte, die Figuren nur zu leicht den Charakter des Gestellten erhielten und die Handlung den übersicht=lichen Zusammenhang ver=lor. Leichter und anmutiger ließen sich solche fort=laufende Darstellungen in die freie Natur verlegen. Der unbegrenzte Reichtum landschaftlicher Linien barg in sich die Fähigkeit, jede Einzelgruppe räumlich und doch auch kompositionell zu verbinden.

Abb. 107 b. Timoteo Viti, Das ausgeführte Bild.

Sottoinsu=Kompo=sition.

Als man in den Deckenbildern die frontalen Darstellungen aufgab und dafür die Sottoinsu=Ansichten in immer kühner werdenden Perspektiven einführte, erstanden für die Komposition neue Probleme, indem an die Stelle klar wirkender Figurenumrisse die skurzierten und daher oft silhouettenarmen Gestalten traten. Die dominierenden, unter einen hohen Augenpunkt gestellten

[1] Budapest, A. P. 177, Feder, 21×31 cm. Das kleine Änderungen aufweisende Gemälde vom Jahre 1528 befindet sich in Erlangen (Dörnhöffer, Ein Zyklus von Federzeichnungen, in: Jahrbuch d. kh. S. d. Kh. XVIII, S. 32f., Abb. 8 und 9).

Scheinarchitekturen hatten in dem Beschauer das Vertikal-Gefühl anzuregen und damit auf dem Wege der Illusion auch das Figürliche in die Aufwärtsbewegung und dennoch in wirksame Körperlichkeit zu versetzen. Zur Verstärkung der Vertikalen mußten auch kräftige horizontale Hilfen (Balkone, Gesimse) angewendet werden (Abb. 297). Man suchte nach neuen Gesetzen der Aufteilung und Verbindung der Gruppen, die sich, um nicht auseinanderzufallen, dem Gesamtraume unterzuordnen und anzuschließen hatten.

Während sich die symmetrische Anordnung durch eine regelmäßige Architekturanlage trotz des Mangels eines einheitlichen Figurenmaßstabes noch leicht

Abb. 108. J. Breu d. A. Lucretia. Komposition mit vier Episoden.

erzielen ließ, kam eine zentrale Deckenkomposition nur unter besonderen Umständen zustande, weil dieselbe, auch auf kleineren Flächen, den Einblick in das Räumliche behinderte. Der offene Himmel — die gewöhnliche Aushilfe — bot keine Gelegenheit zu architektonischen Leitlinien und gestattete nur jäh sich verjüngende Lichtbündel oder auch Wolkenringe, die ein ideelles Lichtzentrum anzeigen und einschließen sollten (Correggio, Domkuppel in Parma). Anderseits würden die häufig angewandten, von den vier Wänden aufsteigenden Scheinarchitekturen, die sich in die Deckenflächen hinein und einem oder mehreren Fluchtpunkten zudrängten, eine absolute Untersicht dieser zentralen Figurenmasse erfordert haben, gegen die sich jede künstlerische Lösung sträubte. Man verteilte daher die Gruppen mehr und mehr auf die Gesimsarchitekturen, auf über das breite Rahmenwerk herabquellende Wolkenballen — allzeit hilfsbereite Retter in Kompositionsnöten — um erträgliche Seitenansichten der Körper zu ermöglichen (Abb. 108a und 108b).

Weil hier die Raumkonstruktion für das Gelingen der Darstellung ein Hauptmoment bildete, so verbanden sich die Maler vielfach mit den Perspektivzeichnern, um die Schwierigkeiten zu überwinden, und zeichneten ihre vorbereitete Skizze in das fertige Skelett nach Breite und Höhe ein. Indes gab es auch genug Maler, zumal seit Pozzo, die sich in erstaunlichen Erfindungen und Lösungen nicht genug tun konnten.

Licht- und Schattenkomposition.

Die letzte Forderung der Komposition war die gleichfalls nach bestimmten Gesetzen geregelte Verteilung der Lichter und Schatten. Durch sie erhielt auch der beste Formenumriß und das bestkonstruierte Raumschema erst Körperlichkeit und Illusion, die anderseits wieder das Inhaltliche zur Klarheit erhoben. Licht- und Schattenführung hielt mit der Raumentwicklung gleichen Schritt. So wie in der frontal symmetrischen oder auch asymmetrischen, reliefartigen Darstellung nur das flache ausgleichende Licht alles modellierte, so beherrschten bei der diagonal in die Tiefe drängenden Komposition, in welcher sich das Nächste und Fernste geltend machen sollte, die gegensätzlichen Licht- und Schattenwerte alle verschieden postierten Objekte. Die Luftperspektive beanspruchte ihre Rechte.

Das gegenseitige Verhältnis von Licht und Schatten diente dabei nicht bloß der stärker betonten Raumbildung, sondern bald auch der Hervorhebung des Kernpunktes der Handlung. Die Träger der Idee ins Hellste, die Mitagierenden ins Lichte, die Begleitung und das Beiwerk ins Halbdunkle.

Mittel und Wege.

Je mehr die Kompositionsteile im Sinne der Barocke auseinanderstrebten, teils in die Tiefe, teils ins Frontale, desto mehr erwuchs für die leitende, verbindende und klärende Lichtführung die Aufgabe, hier auszugleichen und dort durch Gegensätze zu wirken, ohne die Gesamtharmonie aufzuheben. Man experimentierte immer mit neuen wirksamen Mitteln, bald mit Hilfe eines grellen Seitenlichtes, bald durch Zentralbeleuchtung. Selbst Modellkästen mit beleuchteten Wachsfiguren sollten diesem Zweck dienen (Tintoretto). Die Anordnung der Licht- und Schattenmassen hatte demnach eine innerhalb der Bildfläche wohldisponierte Verteilung zu beachten, die mit den Umrissen, dem Inhaltlichen und den jeweiligen Gesetzen der Schönheit in Einklang zu bringen war. Daher die zahlreichen Entwürfe aus freier Phantasie, worin die Gegensätze von Hell und Dunkel und die Art der Aufteilung ausgeprobt wurden, um für die bevorstehende Ausführung in Farben die wichtigste Vorarbeit getan zu haben. Oder man legte der Vereinfachung halber die Komposition auf kleinen Tafeln oder Leinwanden gleich als farbige Ölskizzen an, ein Prinzip, das sich namentlich für große Plafondentwürfe bewährte.

Beispiel.

Wie sehr man trotz der chaotischen Figurenmassen von himmlischen, mythologischen oder allegorischen Gestalten den weiten Raum schon in der Skizze mit dem Schattierungspinsel in markigen Kontrasten und breit angelegten, dominierenden Schattenmassen zu gliedern verstand, deren Gesamtwirkung in dem darnach ausgeführten Gemälde oft nicht zur Hälfte wiederkehrte, lehrt uns mancher Vergleich. Ein besonders instruktives Beispiel bietet die etwa 2 m hohe farbige Komposition: Triumph des Namens Jesu von Giov. B. Gaulli (genannt il Baciccio, † 1709) für das Deckenbild der Kirche il Gesù in Rom

Abb. 108a. G. B. Gaulli, Plafondentwurf. Ölfarbenskizze.
Rom, Palazzo Spada.

Abb. 108b. G. B. Gaulli Deckengemälde. Rom, il Gesù.

(Abb. 108a, 108b)[1]. Der Künstler weist damit dem Beschauer den Platz zur richtigen Betrachtung und Erfassung von Raum und Gruppierung an, sodaß er in den symmetrisch angeordneten dunklen Flecken sofort die künstlerische Disposition zu überschauen vermag, die im Gemälde sich leider abschwächt.

Kaum spielte die Beleuchtungsfrage je eine größere Rolle als bei Rembrandt und dessen Schule. In Bild, Zeichnung und Radierung erstehen für ihn immer Rembrandt.

[1] Heute Rom, Palazzo Spada. Den Hinweis und die Überlassung beider Photographien E. Brogis verdanke ich Herrn Dr. Oswald v. Kutschera-Woborsky.

neue Probleme, die Geheimnisse des natürlichen und künstlichen Lichtes, direkt, zerstreut oder reflektiert, zu lösen. Figur, Raum und Lichteffekt verwachsen in all seinen Schöpfungen zu einem Guß, und Komponieren bedeutet für ihn, die Einheit dieser Forderungen konzentriert auszusprechen. Sein Beispiel wirkt nach allen Seiten. Selbst in Städten wie Haarlem versagt man sich nicht den Reiz, den Raum mit Schattenmassen zu silhouettieren (Abb. 109)[1].

Komposition und Idee.

So wie die drei kompositionellen Funktionen zunächst der formalen Einheit und Schönheit des Kunstwerkes zu dienen hatten, um einen harmonisch wohltuenden Gesichtseindruck zu schaffen, so wollten sie auch dem geistigen Inhalt untertan sein und dazu beitragen, das Gedankliche, die Idee, klar und lebendig herauszuheben. Dem Künstler selbst war es anheimgegeben, jene Mittel und Wege einzuleiten, die ihn am besten dazu führen konnten. Auch hierüber war sich Alberti, allerdings mehr im Sinne der Architektur, bereits klar geworden: «Die Einheit der künstlerischen Idee ist bis ins kleinste Maßstab und Richtpunkt für alles. Sie fördert die innerliche seelische Verbindung aller Teile, schafft aus der Mehrheit die Allheit[2].» Dabei setzt Alberti anderseits für den Beschauer so viel wie nichts voraus. Die Idee in ihrer schlicht ausgesprochenen Form soll den Unbefangenen von selbst gewinnen. «Reine Kunst soll ihm auf reines Gefühl wirken[3].» Das war die Zeit der Frührenaissance, diese einfache Auffassung entsprach den einfachen Darstellungsmitteln.

Abb. 109. S. de Bray, Gruppe mit Zentrallicht.

Idee und Beschauer.

Aber schon bald trat man in überraschender Weise mit Anforderungen an den Beobachter heran, die gewissermaßen einer Gegenleistung für den künstlerischen Aufwand an Mitteln gleichsahen. Den gemütserregenden Darstellungen wie z. B. jenen der Barocke sollte auch ein empfindsamer mittuender Genießer gegenüberstehen. Der erste Ruf hiezu kam schon von Leonardo: «Die Zusammenstellungen gemalter Historien sollen die Beschauer und Betrachter derselben zur Äußerung des gleichen Affektes bringen, um dessen Willen die Historie figuriert wird . . . So soll die Seele der Beschauenden und Beobachtenden deren Glieder zu Bewegungen veranlassen, daß es den Anschein habe, als seien sie selbst an dem Fall beteiligt» (§ 188). Wie er diese Worte verstanden wissen wollte, lehren

[1] Albertina, Inv. Nr. 8357, Naturgröße.
[2] Zitiert nach W. Flemming, op. cit. S. 65.
[3] Ibid.

seine beiden inhaltlich verschiedenen, kompositionell aber von derselben Idee getragenen Werke, der Reiterkampf und das Abendmahl, dort der Ausdruck wilder Körperbewegungen, hier die maßvolle Haltung erregter Seelen.

Streben nach Außergewöhnlichem.

Kaum ein halbes Jahrhundert später lag es schon allgemein in der Luft, sich mit etwas Außergewöhnlichem, *fuori dell'ordinario*, Großfigurigem, Reichbelebtem, Prunkvollem hervorzutun und damit gewaltsam an das Publikum zu appellieren. Tizians Assunta von 1518, also noch vor dem allgemeinen Umschwung entstanden, stellt in dem Ausdruck der vom Schmerz getroffenen und leidenschaftlich auffahrenden Apostel dem Leonardschen Abendmahl gegenüber schon die Erfüllung der neuen Probleme dar. Die tüchtige Schulung, Beherrschung der menschlichen Formen und literarische Ausbildung, ferner äußere Verhältnisse wie Konkurrenz, erwachtes Künstlerbewußtsein, Verkehr mit Fürsten und Kardinälen, Gelehrten, Theologen und Schöngeistern und ebenso die sich allmählich entwickelnden Schaustellungen der geschaffenen Kunstwerke wirkten zusammen, daß sich jeder einzelne ans Licht zu drängen suchte.

Dekorativer Aufwand.

Die Kompositionen zeugen von dieser neuen Auffassung, sie hatten mit der intensivsten Bewegung zu rechnen. Man suchte nach interessanten Fabeln und Allegorien und steigerte den Affekt und dekorativen Aufwand, oft bis zur Unklarheit. Von dem Bestreben, die Idee auf das sinnfälligste herauszuarbeiten, geriet man oft in das Gegenteil. Um Beispiele bester Zeit heranzuziehen, wie selbst biblische Themen von diesem Standpunkt aufgefaßt wurden, sei hier auf die Darstellungen alttestamentarischer Gastmähler von P. Veronese hingewiesen, die in venezianische Prunkfeste umgewandelt wurden. In der Hochzeit zu Kana oder in dem Gastmahl im Hause Levi, der Königin von Saba vor Salomon u. a. m. wollte der Künstler dem Beschauer durch eine reiche und wohldurchdachte Komposition das festliche Gepränge, den Wohlstand zum Ausdruck bringen. Geschäftig auf- und abtragende Diener, behaglich schwätzende und gestikulierende Gäste, Musik und glanzvolles Leben allüberall. Aus der Masse und dem Einzelnen, aus den reichen Marmorarchitekturen sollte der Glanz und die Prachtliebe Venedigs sprechen (Abb. 301).

Literarischer Einfluß.

Einen wesentlichen Anteil an dieser einer bestimmten Richtung zutreibenden Entwicklung nahmen die Literaten und Kunsttheoretiker der Barockzeit, vor allem Lomazzo, die immer wieder auf die alte und neuere Poesie hinwiesen, wirksame Affekte und Episoden herausgriffen und sie in breiten Schilderungen den Künstlern vor Augen führten, ob sie technisch erreichbar waren oder nicht[1]. Sie abstrahierten Regeln und Vorschriften, wurden den Auftraggebern und Künstlern zu Beratern und steigerten so die Kompositionsmöglichkeiten bis an die äußersten Grenzen. Kirchliche und profane Malereien erfuhren durch sie gewiß eine stoffliche Bereicherung, wurden aber gleichzeitig auf die Irrwege spintisierender Allegorien, Symbole und der Capricci gelockt, die immer mehr figurales und schmückendes Beiwerk erheischten.

Programme.

Allein mit der Figurenfülle, die im 17. und 18. Jahrhundert sich in den geschwungenen Decken immer breiter machte, hörte die Einheit der Darstellung von selbst auf. Man begnügte sich nicht mehr mit einer Idee, sondern suchte

[1] Lomazzo, Tratt. VI, c. 28, 31, 34, 38. — Birch-Hirschfeld, op. cit., S. 76ff.

ein ganzes Programm von Themen unterzubringen, die von Theologen abgefaßt wurden und oft viele Bibelstellen zum Inhalte hatten[1]. Aus der Historienmalerei ward eine Dekorationsmalerei. Nur die Altarstücke oder profane Bilder auf Leinwand hielten noch an den alten Gesetzen fest.

Die schlichten Anschauungen Albertis waren damit weit überschritten und zurückgedrängt worden, wohl aber erfüllte sich an so mancher Komposition sein Tadel Wort für Wort: Jene Maler tadle ich, die um der Reichhaltigkeit willen kein Fleckchen des Bildes leer lassen, wodurch statt der Komposition zügellose Verwirrung hervorgebracht wird und der Schein entsteht, daß es

Abb. 110. Mantegna, Nacktkomposition zu Jakobus' Gang zum Richtplatz.

sich auf dem Bilde nicht um einen Hergang, sondern einen Tumult handelt (S. 118). Siehe auch Kapitel Porträt- und Landschaftszeichnung.

Übergang.

DAS NACKTKOMPONIEREN. Während die gotische Kompositionszeichnung ein schlichtes, fertiges Gepräge aufweist, das weder Akte noch Detailstudien benötigte, tritt mit dem Beginne der Renaissance eine besondere Gründlichkeit auf, die kein Moment der komplizierten Bildgestaltung außer acht läßt. Als fortschrittlicher Grundsatz galt das Herausarbeiten aus dem Nackten. «Zuerst zeichne man den Menschen nackt und dann umgebe man ihn mit Gewandung», diktierte um 1435 Alberti (p. 110). Und dies galt auch für die ganze Komposition. Man wollte damit der Proportion sowie der Anatomie gerecht werden. Diesem der Bildhauerwerkstatt entnommenen Prinzip

[1] H. Tietze, Programme und Entwürfe in den großen österreichischen Barockfresken (Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XXX, S. 1 ff). — H. Thode, Tintoretto, Rep. f. Kw. 24, S. 19. — Escher, Die großen Gemäldefolgen im Dogenpalast, Rep. f. Kw. 41, S. 87.

Abb. 111. Leonardo, Nacktkomposition zur Anbetung der Könige.
Louvre.

folgten willig die Maler. In und um Florenz empfand man die Notwendigkeit eines solchen zeichnerischen Vorgehens zuerst, besonders bei Handlungen mit Affekten, wo man sich über schwierige Bewegungsmotive Rechenschaft zu geben hatte. Aber auch für stillfriedliche Konversationsbilder drang die

Vorschrift durch. Madonnen- oder Heiligenfiguren lassen unter den dünn darüber gezeichneten Draperien in Tinte oder undeutlichen, halb verlöschten Bleigriffellinien den gliedmäßigen, proportionalen Aufbau oder die Nacktumrisse erkennen; bisweilen fehlt auch jede Andeutung einer Gewandung.

Gehilfenmodelle.

Indes muß hier noch auf eine Zwischenstufe hingewiesen werden, auf die Verwendung der in den Werkstätten zur Verfügung stehenden jungen und schlanken Bursche, wohl der Lehrknaben und Gehilfen, die in ihren knapp anliegenden Wämsern und Beinlingen die Hauptfiguren der Komposition stellten. Die mittelalterliche Scheu vor dem Nackten, die zünftige Vorschrift für strenge Zucht zwischen Meister und Schüler machten sich gerade hierin ersichtlich und dauerten noch lange an. In der konservativen umbrischen Schule beobachten wir diese keusche Zurückhaltung bis nach 1500. Einzelne Zeichnungen von Perugino, Timoteo Viti, Spagna und von dem jungen Raffael gewähren uns einen interessanten Einblick in die Art und Weise ihres eigenartigen Aufbaues einer Komposition. Abb. 107a zeigt nicht nur den perspektivischen Aufriß des Raumes, sondern auch die hineinkomponierten Akte zu den beiden Heiligen sowie zu den Stiftern[1]. Ebenso bildete das traditionelle Entwerfen des historischen Vorganges in Schemen und manechinartigen Gestalten eine Art Übergang[2].

Mantegna, Leonardo.

Bei dem Mangel zeichnerischen Bestandes aus der ersten Hälfte des Quattrocento stoßen wir erst um die Mitte des Jahrhunderts auf charakteristische Belege wirklicher Nacktkompositionen. So bei Mantegna in seiner Vorzeichnung zu dem Jakobsfresko in Padua 1451, der das florentinische Prinzip wohl von Donatello übernommen hatte (Abb. 110)[3]. Illustrativer und gleichzeitig die Bewegung markierend erscheinen die Studien Leonardos zu der Anbetung der hl. drei Könige in den Uffizien, nach Seidlitz um 1481, die sich in erster Fassung (Anbetung der Hirten) bei Bonnat, in zweiter im Louvre und den Uffizien befinden (Abb. 111[4], 298, 299).

Raffael und Michelangelo.

Schon bevor Raffael nach Florenz kam, scheint das Komponieren in Akten bereits alle Provinzwerkstätten beherrscht zu haben. Während wir in den für sein erstes großes Altarbild «Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino» im Jahre 1500 geschaffenen Vorarbeiten noch die bekleideten Malerburschen in Verwendung finden[5], sehen wir einige Jahre später nur mehr das Nacktprinzip sich geltend machen (Abb. 320). Selbst Klostermaler wie Fra Bartolommeo vermochten nicht, sich diesem vorteilhaften Brauch zu entziehen[6]. Durchaus selbstverständlich erscheint er bei Michelangelo, dessen Nacktkultus seiner

---

[1] Weitere Beispiele: Perugino, Fischel, Z. d. Umbrer, Abb. 125 u. 127; für Raffael: Fischel, Raphaels Hz. I, Abb. 5, 15.

[2] Vgl. O. Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Taf. 1.

[3] London, Gathorne Hardy. Aus Vas. Soc. I, 26, Vorstudie zum Fresko in der Eremitanikapelle, Feder; 25·4×16·5 cm.

[4] Aus Paul Müller-Walde, Leonardo da Vinci, München 1889, Abb. 69; Berenson II, Taf. 101; Seidlitz, Leonardo, Bd. I, Taf. 11.

[5] Abb. bei Fischel, Raphaels Zeichnungen I, Nr. 5—10.

[6] Nacktzeichnung zur hl. Anna selbdritt, Uff., abgebildet bei Knapp, Fra Bartolommeo, Abb. 52, 53.

Abb. 112. Nach Raffaels Transfiguration. Albertina.
Zurückgeführt auf Akte.

bildhauerischen Schaffensweise entsprang. Sein jüngstes Gericht bedeutet die volle Auswertung einer Nachkomposition als Bild. «Bei diesem Werke führte er alles vor, was die Malerei aus einem menschlichen Körper erreichen kann, ohne auch nur eine Haltung oder Bewegung wegzulassen» (Condivi). Daß die scharf in Akten herausgearbeitete Handlung bildhauerisch empfunden war und in dieser Form den römisch-florentinischen Anschauungen entsprach, lehrt eine Briefstelle Benvenuto Cellinis (1546): «Nun sieht man heute, daß Michelangelo der größte Maler ist, der uns je bekannt geworden; und zwar einzig und allein, weil er alles, was er an Malereien macht, aus den durchdachtesten Skulptur-Modellen herleitet. Und ich weiß keinen, der sich einer solchen Wahrheit der Kunst mehr näherte als der treffliche Bronzino. Die andern — nun der Hieb gegen die nordischen Koloristen — sehe ich in ein Farbenmeer untertauchen, womit man Bauern täuscht[1].»

Abb. 113. Dürer, St. Katharina mit Nacktaufriß.

Rückkonstruieren.

Daher bildete sich gerade unter Michelangelo und Raffael in Rom das aktmäßige Komponieren eifrig weiter und namentlich in diesem Kreise findet sich gewissermaßen als besondere Vorübung zu eigenen Kompositionen auch das Rückkonstruieren berühmter Gemälde oder einzelner Teile derselben in reine Aktkompositionen. In älteren Sammlungen begegnen uns ganze Gruppen oder Einzelfiguren aus den Stanzen, die, meist in Rötel fleißig ausgeführt, durchaus nicht auf Kopien zurückgehen. Ein bekanntes Beispiel bildet die seinerzeit so berühmte, weil angeblich von Raffael herrührende Federzeichnung zur Transfiguration in der Albertina, in Wahrheit aber eine besonders belehrende Rückbildung des Bildes in Akte von unbekannter Hand (Abb. 112)[2].

Im Norden finden sich, von den wenigen Mailänder Beispielen abgesehen (Cesare da Sesto, Giampetrino, Madonna mit Heiligen, A. P. 1210), die meisten im Venezianischen. Von Palma giov. gibt es zahlreiche Nacktkompositionen, meist aus aufgelösten Skizzenbüchern auf ockergelben Grundierungen. Scheinbar

[1] Guhl I, 348.

[2] Albertina, Inv. Nr. 17544, Feder; 53·8×37·8 cm. Hier annehmen zu wollen, daß etwa ein Karton oder ein ähnliches Original existiert habe, nach welchem diese Zeichnung kopiert sei, wäre Irrtum, da ein Künstler wie Raffael, und noch dazu in seinen letzten Lebensjahren, zwar aktmäßig entworfen, aber nicht aktmäßig so durchgeführt hat in denselben Verhältnissen und Entfernungen bis in alle Einzelheiten, wie es das Gemälde zeigt. Außerdem beweist der Kartonrest eines Fußes der vorn knienden Frau, daß der Karton mit der Draperie gezeichnet war. Ebenso unrichtig erscheinen Wickhoffs und Dollmayrs Annahmen im Anschluß an Passavant, die Zeichnung sei nach dem Bilde, aber bestimmt, den Schein einer vorbereitenden Studie zu erwecken (Passavant, Rafael von Urbino II. S. 503, Nr. 185; Wickhoff, Kat. d. ital. Hz. d. Albertina, Sc. rom. 293 in: Jahrbuch d. kh,

wie Seltsamkeiten muten uns Dürers Versuche an, wenn er z. B. in Maria Heimsuchung (L. M. 473) oder in der hl. Konversation (L. M. 521) sich die Figuren nach seinem «Maß» aufbaut (Abb. 113)[1], oder wenn er ganz nach italienischem Muster allerlei rätselhafte kompositionsähnliche Darstellungen mit Alten und Jungen beiderlei Geschlechts entwirft, welche Bewegungen markieren. Dürer.

Das strenge Nacktkomponieren erlahmte, als an den Akademien neue Normen auftauchten und jede Einzelfigur ohnehin nach dem entsprechend gestellten Modell durchgezeichnet werden mußte und als die italienischen Naturalisten

Abb. 114. Luca Cambiasi, Abendmahl in kubischer Darstellung.

das Volksleben in die Kunst einführten, das erst im niederländischen Genrebild seinen Höhepunkt erreichen sollte. Im letzteren Falle wurde es direkt vermieden. In all den vielen Kompositionszeichnungen Ostades, Teniers', Begas und vieler anderer dürfte man es vergebens suchen. Ebenso bei Rembrandt.

Zum Schluß sei noch auf eine besondere, ziemlich selten vorkommende Art des Komponierens mit kubischen oder polyedrischen Körpern nach Bildhauerbrauch hingewiesen[2]. Wir finden solche Merkwürdigkeiten bei Dürer, der sie wohl Mantegna entlehnte, und bei E. Schön (Abb. 306), in Italien bei Luca Cambiasi (Abb. 114)[3] und in Frankreich bei N. Poussin. Die dadurch Das kubische Komponieren.

S. d. Kh. 1891–1892 und Dollmayr, Raffaels Werkstätte, ibid. XVI, 342). — Über die Lobpreisung dieser Zeichnung, ehemals bei Crozat, siehe: H. Reveley, Notices, p. 6.

[1] Ausschnitt aus der Albertina-Zeichnung, hl. Konversation, Feder, L. M. 521.

[2] Weixlgärtner, Beiträge z. Kunstgeschichte, Wien 1903, S. 90. — Julius von Schlosser, Jahrb. d. kh. S. d. Kh. 1913, S. 112.

[3] Albertina, Inv. Nr. 2750, Feder und Tinte; 17·8×25·5 cm. F. Wickhoff schrieb dieselben dem alten Cambiasi zu.

gewährte Möglichkeit, sowohl alle Beugungen und Gelenksverschiebungen als auch die Flächenmaße und deren Lichtbehandlung richtiger einzuhalten, mag die Veranlassung gewesen sein.

DAS KORRIGIEREN von Kompositionen erfolgte auf mancherlei Weise.

Radieren. *a)* Die einfachste Verbesserung, falls die Zeichenmittel es gestatteten, war das Herausschleifen verfehlter Stellen aus grundierten Papieren und Pergamenten[1], das Herausnehmen mißlungener oder mißliebiger Linien mittels Brotkrumen, Radiergummi, Radiermesser oder Bimsstein. (Siehe S. 190.)

Pentimente. *b)* Weil dies bei den alten mangelhaften Radiermitteln oft schwer zu bewerkstelligen war, zeichnete man die neue Komposition, die neue Bewegung, die neue Figur auf die alte, so daß Köpfe, Arme, und Beine durcheinander wirbelten und ein äußerst verwirrendes Gesamtbild entstehen konnte. Häufig erstreckten sich die Pentimente nur auf kleine Partien (Abb. 18). Von dieser Art sind auch mehr Belege erhalten geblieben als von der ersteren, die man geringer einschätzte und zugrunde gehen ließ. Bekanntlich gelten Pentimente als Kennzeichen für die Originalität einer Handzeichnung. Indessen gilt auch hier eine gewisse Vorsicht[2] (Abb. 320 u. 321).

Meisterkorrekturen. Von den Originalpentimenten sind jene zu unterscheiden, die durch eine fremde bessernde Hand entstanden sind. Daß sich dieser Fall häufig an Schülerzeichnungen durch Meisterhand ereignen mochte, lag in der Natur jedes Unterrichtes (Abb. 158). So offenbaren sich Rembrandts wuchtige Feder- und Pinselzüge auf Schülerzeichnungen und wir bewundern die erstaunliche Sicherheit, mit der er mit wenig Strichen die notwendige Klarheit zu erreichen wußte[3].

Ausschneiden der Fehler. *c)* Waren größere Partien der Komposition nicht nach Wunsch ausgefallen oder durch zu viel Korrigieren und Darüberzeichnen bereits unklar geworden, so schnitt man die mißlungene Stelle möglichst geradlinig heraus, ergänzte die Lücke durch ein neues Papier und zeichnete den entsprechenden Teil hinein. Selbst Holzstöcke verbesserte man auf diese Weise und schuf so aus einem ersten einen zweiten Zustand. Rembrandt, der die Schere kühn handhabte, schnitt unter Umständen auch das Gute aus, eine Einzelfigur, und klebte sie als brauchbaren Ausgangspunkt für die neue Komposition auf ein frisches Papier (H. d. Gr. 1160, Juda erbittet Benjamin). Auch Schülerzeichnungen korrigierte er auf diese Weise, so daß dieselben als ganz von seiner Hand herrührend betrachtet wurden. Ein charakteristisches Beispiel bietet eine Tobiaskomposition der Albertina, die durch Rembrandt einen verbesserten Beleuchtungseffekt erhielt (Abb. 115). Der geniale Duktus in den Lichtstrahlen und dem ergänzten Beiwerk wirkt gegenüber den lahmen und schülerhaften Figuren

---

[1] Eine Verkündigung in Jacopo Bellinis Skizzenbuch zeigt ausgeschliffene Stellen und Spuren von einer Architektur (Golubew II, Taf. XXVIII).

[2] Zu beachten ist hier, daß Kopisten auch Pentimente nachzeichneten, letztere demnach nicht immer als ausschließliches Kriterium der Echtheit gelten dürfen (siehe Kapitel: Kopien).

[3] Bode W., Ein Einblick in Rembrandts Schülerateliers (Jahrb. d. pr. Ks. II, 192).

Abb. 115. Der Engel verläßt Tobias. Schülerzeichnung mit Klebekorrektur von Rembrandts Hand.

befreiend[1]. Ebenso entfernte W. Buytenwech aus einer Landschaftszeichnung den ganzen Hintergrund, klebte den brauchbaren Vordergrund auf eine neue Unterlage und ergänzte ihn (Amsterdam). Von Franzosen übte besonders Niclas Poussin diesen Brauch.

Klebekorrekturen.

d) Noch kürzer war das Verfahren durch Über- oder Unterkleben, indem man mit einem entsprechend zugeschnittenen Papier die fehlerhafte Stelle zudeckte, sei es nun über eine ganze Partie, sei es über eine Einzelfigur oder auch nur über einzelne Teile derselben, um z. B. eine andere Kopfwendung zu erzielen. Für alle drei Fälle, besonderes häufig aber für den mittleren, lassen sich mannigfache Beispiele konstatieren. Gerne überklebte

Abb. 116. G. Campi, Ursprüngliche Kopfzeichnung des Stifters.

Passerotti Einzelfiguren seiner Kompositionen. Ebenso Marten de Vos (auf einer Zeichnung von 1581, Amsterdam) und Van Dyck. In einem Entwurfe des Giulio Campi zu dem Devotionsbilde Francesco Sforzas in S. Sigismondo ist der ursprünglich zu große, weil nach einer Medaille angefertigt, und schlecht aufgesetzte Kopf Sforzas durch eine Separatzeichnung in richtiger Größe überklebt worden (Abb. 116, 117)[2]. Auch Rembrandt verbesserte durch stellenweises Überkleben (Petrus und Johannes, Albertina, A. P. 1258).

Merkwürdig erscheinen uns Fälle, wo man aufgeklebte Blattstücke zum Teil wieder entfernt hat. Im Pariser Bellini-Skizzenbuch befand sich auf

[1] A. P. 621. Feder und Pinsel in Bister. — Andere Beispiele führt Hofstede de Groot an in Feest-Bundel Abraham Bredius: Rembrandts onderwijs, p. 91, Amsterdam 1915. — Vgl. Fairfax Murray, Taf. 197.

[2] Albertina, lavierte Feder, Ausschnitt. A. P. 1204. — Ein zweites Beispiel von Campi bietet ein Engelkopf, Albertina, Inv.-Nr. 2714. Ähnliches bei Paolo Farinati (Albertina, Nr. 1589, Salomons Urteil), Gervasio Gatti (I Disegni d. Uff. II, 3, Nr. 16).

Tafel LXXV (Golubew-Ausgabe) eine Darstellung von Judith und Holofernes, von der später die Judith wieder abgelöst wurde, so daß die Komposition zur Hälfte zerstört und außerdem sinnlos erscheint.

Eine gewiß seltene Praxis beobachtet man bei Pietro da Cortona, der in einer vielfigurigen und bereits fertigen Komposition: Triumphzug des Bacchus, in der Mitte eine unangenehme Häufung der Figuren erkennt, einen Zickzackschnitt längs der Gestalten von unten nach oben führt, ein Papier unterklebt und Hintergrundfiguren einschiebt (Abb. 118)[1]. Erweiterung.

Nicht gerade ein Korrigieren, sondern mehr ein Erweitern der Zeichnung bedeutete es auch, wenn das Papier an irgendeiner Seite eine Vergrößerung

Abb. 117. G. Campi, Klebekorrektur mit verbesserter Kopfhaltung.

erfuhr, ein besonders von Landschaftszeichnern geübter Brauch, um den mitten im Schaffen eintretenden Papiermangel auf kurzem Wege zu beseitigen. Eine Rembrandt-Landschaft in Chatsworth (H. d. Gr. 835) zeigt auf der rechten Seite einen 29 mm breiten Streifen angesetzt[2].

Von diesen Verbesserungen sind jene Fälle bei Theaterprospekt-Entwürfen zu unterscheiden, auf welche die Variante, z. B. eine Säule im Vordergrunde, geheftet (nicht geklebt) wurde, um der Ausführung eine Auswahl zur Verfügung zu stellen[3]. Varianten.

Ebenso ist das Aufkleben und Zusammenstellen einzelner Teile auf dekorativen Entwürfen, so auf Plafond- und Wanddekorationen, zu trennen, wo Dekorative Entwürfe.

[1] Albertina, Inv.-Nr. 893, Kreide. Entwurf zu dem Bilde im Palazzo Sacchetti in Rom; 32 × 46 cm.

[2] Wohl zu unterscheiden von diesen gleichzeitigen Vergrößerungen sind jene von Restauratorenhand hinzugefügten Ergänzungen bei defekten Zeichnungen.

[3] Albertina, I. D. Dugourc, Vestibüldekoration zu Iphigenie auf Tauris, Inv.-Nr. 12752.

man kleinere Kompositionen separat auf anders gefärbtes Papier zeichnete und dann durch Einkleben in die Umrahmung zur Wirkung brachte. Der Vorteil dieses Werkstattbrauches, der unter Umständen in Spielerei ausarten konnte, ist nicht zu verkennen, da der Künstler seinen mühsam konstruierten Hauptentwurf durch etwa mißratene Details nicht zu ruinieren brauchte. Ein belehrendes Beispiel bietet Andrea Boscoli (1540—1606) in einem Plafondentwurf (Uff. 1089); er führte die drei Deckenbilderzeichnungen einzeln auf blauem Papier aus, schnitt sie auf die Form zu und klebte sie in die braun ausgeführten, ornamentalen Umrahmungen des auf weißem Papier befindlichen Gesamtentwurfes. Das Ganze erhielt gleichzeitig eine malerische Wirkung[1].

Abb. 118. P. da Cortona, Kompositionserweiterung durch Unterkleben.

Abdecken mit Weiß.

e) Eine völlig andere, nicht immer glücklich ausgeführte Korrektur war jene durch Abdecken verfehlter Stellen mit Deckweiß oder Schwarz. Der gewöhnliche Fall betraf Federzeichnungen, die durch das mehrfache Überfahren ein und derselben Stelle mit Tinte störende Kleckse bekommen hatten. Mit dem Finger und etwas Deckweiß wurde die schwarze Stelle gemildert. In der ziemlich pastos aufgetragenen Farbe erkennt man ab und zu die Hautlinien des Fingers. Auch Pentimente wurden auf diese Weise beseitigt. (Verrocchio-Schule, Madonnenkopf, Uff. 1254 oder Giuseppe D'Arpino, Albertina, Nr. 766.)

[1] Nicht in Betracht kommen an dieser Stelle jene willkürlich zu Tableaux zusammengeklebten Einzelzeichnungen, wie es hie und da von Sammlern in kindischer Weise geschah. Es sind meist nicht zusammengehörige Fragmente (siehe Kap. Schädigung von Handzeichnungen Abb. 330).

Claude Lorrain drängt so in seinen Landschaftszeichnungen zu stark hervortretende Partien zurück (Albertina, Nr. 11508). Selbst mißliebig erscheinende Gestalten konnten auf kurzem Wege teilweise verschwinden gemacht werden, wie es z. B. Natoire in einem Plafondentwurf tat. Rembrandt, bei dem wir diese Prozedur recht häufig beobachten können, zeichnete über diese Stellen neuerdings mit der Feder (Abb. 119)[1].

Aber auch zu helle Stellen werden durch allmähliches Übertupfen mit einem schwarzen Pulver (Kreide oder Pastell) oder auch mit Tuschschwarz zum Ganzen gestimmt: *Met een besmeurde vinger*, rät Hoogstraeten[2].

Abb. 119. Rembrandt, Abdecken der Fehlstellen mit Deckweiß.

Ergänzungen auf Probedrucken.

Selbstverständlich war das Handhaben dieser kleinen Vorteile und Kniffe rein persönlich. Es gab Künstler, die sie verschmähten, es gab andere, wie z. B. Jordaens, die anwandten, was eben der Moment gebot. Derselbe schneidet aus, klebt zu, ergänzt, setzt unten an; und ebenso Rembrandt und seine Schüler. Luca Giordano hat eine Zeichnung hinterlassen, die sich aus fünf Flicken zusammensetzt (A., Inv.-Nr. 1104).

Von den häufigen Bleistift- oder Rötelkorrekturen oder gar mit Tinte eingezeichneten Verbesserungen auf Probedrucken von Kupferstichen und Radierungen abgesehen, die dem Drucke nicht zum Vorteile gereichten[3], sollen hier nur jene Hinzufügungen Erwähnung finden, die als zeichnerisch ergänzende Zutaten erscheinen, wie z. B. auf Porträtstichen eine frisch hinzukomponierte Umrahmung, oder allegorisches Beiwerk mit Amoretten, Kränzen, Vasen, Ornamenten usw. Je nachdem der Druck rot oder schwarz war, richtete sich die Wahl des verbessernden Zeichenstiftes. Bartolozzi bietet eine reiche Auswahl dieser weiterführenden Ergänzungen.

[1] Christus am Brunnen, Ausschnitt. Lavierte Federzeichnung in Bister. Albertina, Inv.-Nr. 8794; 18 × 20 cm. Die Zeichnung erinnert eher an Philips Koninck.

[2] Hoogstraeten, Inleiding, p. 31. — Noch 1719 empfiehlt Gautier: «Das Bleiweiß ist sehr gut, die gemachten Fehler zu bedecken.» L'art de laver, S. 25.

[3] Rembrandt überzeichnet einen dritten Zustand des großen Lazarus (B. 73) selbst mit Kreide (Brit. Mus.), um darnach die Platte zu verbessern (Seidlitz, Krit. Verzeichnis der Rembrandt-Radierungen, S. 62. Abb. bei Rovinski, Nr. 230).

Freies und verdingtes Schaffen.

ARTEN DER KOMPOSITIONSZEICHNUNG. Der Unterschied zwischen wohligem freien Atelierschaffen und einer oft bis ins kleinste vorgeschriebenen Ausführung öffentlicher Aufträge kommt für den Charakter der einzelnen Zeichnung sehr in Betracht und zeigt sich z. B. nirgends deutlicher als in der Kunstweise Hollands gegenüber jener Italiens. Ebenso läßt sich dies in der freien Graphik gegenüber bestellter Malerei konstatieren. Dürers zeichnerischer Nachlaß zeigt uns für seine Stich- und Holzschnittarbeiten weit mehr und eigen geartete Entwürfe als für seine Bilder und Rembrandt gilt uns durch seinen überreichen Schatz von Federzeichnungen als das klassischeste Beispiel freiwilliger Kunstbetätigung. Nur im vollen Aufgehen in eigenen Erfindungen und Gebilden glaubt der Künstler sein Bestes geben zu können. «Und darum sag ich,» schreibt Dürer an Jakob Heller, «so ich Euchs nit zu sondern Gefallen thäte, sollte mich Niemand uberręden, daß ich etwas Verdingts machte, denn ich versaum mich an Bessern dadurch[1]».

Bestellzeichnung.

Die Bestellzeichnung dagegen mußte teilweise auf den Auftraggeber zugeschnitten sein, sie mußte Zugeständnisse aller Art an dessen Wünsche, an lokale, zeitliche und genossenschaftliche Forderungen machen, *nel modo et forma, come si dirà*. Aber trotzdem spielte sie im italienischen Kunstleben eine außerordentliche Rolle, ob sie für Tafeln oder für die Bemalung großer Plafondflächen bestimmt war, ob sie durch einen Vertrag (Vertragszeichnung) oder durch eine Konkurrenz (Konkurrenzzeichnung) erforderlich schien; und schließlich, ob sie zu eigenem Gebrauch (Abb. 120)[2] oder als Vorlage für andere Künstler (Werkzeichnung)[3] dienen sollte.

Verträge und Programme.

Schon frühzeitig wurde gleich dem Vorgange in der Baukunst auch bei Bildbestellungen und Konkurrenzen die Vorlage einer gut gezeichneten Komposition zur Pflicht gemacht, es sei denn, daß schon in wohl stipulierten Verträgen, wie z. B. in jenem des biederen Florentiner Flachshändlers Domenichino di Stephano, ohnehin alles haarklein ausgemacht war, die Anzahl der Figuren, wie und wo sie zu sitzen oder zu stehen hätten[4]. Später erfolgte statt der vertragsmäßigen Einzelheiten eine seitens gelehrter Auftraggeber oder humanistischer Pedanten für den Entwurf gegebene umständliche ikonologische Belehrung an den Künstler. Ein Musterbeispiel in dieser Beziehung enthält das im Auftrage des Kardinals Alexander Farnese an Taddeo Zucchero gerichtete langatmige

---

[1] Lange und Fuhse S. 47.

[2] Brit. Museum, Rötel, 47·5 × 50 cm. Aus Vas. Soc. I, 22. Das oben rechts und links befindliche Wappen deutet auf eine Bestellung des Hauses Medici. Bei Berenson II, p. 155 als Tod des Seneca. — Clapp, Les dessins de Pontormo. Paris 1914, S. 291.

[3] Bei den Franzosen Dessin d'exécution genannt.

[4] Dieser mit Benozzo Gozzoli am 23. Oktober 1461 abgeschlossene notarielle Vertrag diene als Beispiel: . . . . *et debba fare in su la detta tavola le infrascripte fighure nel modo et forma chome apresso si dirà. Et prima nel mezo di detta tavola la fighura di nostra Donna chon la sedia nel modo et forma et chon ornamenti chome et in similitudine della tavola dello altare maggiore di sancto Marcho di Firenze, et dal lato ritto di detta tavola allato a nostra Donna la fighura di sancto Giovanni Battista nel debito usato suo habito, et apresso a llui la fighura di sancto Zanobi chol suo ornamento pontificale, et di poi la fighura di sancto Girolamo ginochioni chol suo debito et usato ornamento et dal lato sinistro gl'infrascripti sancti, cioè* . . . etc. etc. In diesem Tone geht es noch lange weiter. (L. Tanfani Centofanti, op. cit. p. 84.)

Schreiben des Annibale Caro vom 21. XI. 1562, worin der Maler über das Inhaltliche der für das Schlafzimmer des Kardinals im Palazzo Caprarola bestimmten Darstellungen unterrichtet wird. Die Verteilung des Gegenständlichen nach rechts und links, oben und unten, die Bewegung, Stellung und Kleidung der Figuren, die Attribute, Farben der Gewänder und selbst die Landschaften

Abb. 120. Pontormo, Entwurf zur Dekoration eines Badezimmers.

finden die ausführlichste Erörterung[1]. Darnach hatten die Bild- und Werkzeichnungen zu erfolgen.

Es war nicht der berechtigte Wunsch allein, aus den Handzeichnungen schon die Kunstweise des einen oder andern erkennen zu wollen, man scheint auch ab und zu mit Künstlern schlechte Erfahrungen gemacht zu haben und verlangte eine notarielle Abmachung als Sicherheit für die ausbedungenen Goldgulden und eine gezeichnete Kontrolle, auf Grund welcher nach Fertigstellung der Arbeit die offizielle Begutachtung *(lodo, stime, parere)* erfolgen konnte. Dieselbe Kontrolle.

[1] Vas. Mil. VII, 115. — Bottari, Lettere III, p. 217, XCIX.

wurde mit besonderer Erlaubnis des Rektors von Mitgliedern der Genossenschaft gegen eine Taxe an die Gildenkasse durchgeführt und protokollarisch behandelt[1]. Die Sachverständigen berufen sich in ihrer schriftlichen Erledigung auf den Vertrag und die Zeichnungen *(considerato la scritta e li disegni . . .)*[2]. In Milanesis Documenti senesi finden sich zahlreiche Verträge und Gutachten über jedwedes Kunstwerk. Aber auch anderwärts stoßen wir auf ein reiches Material über die gegenseitigen Bedingungen und den Charakter der Bestellzeichnung.

Bestellzeichnung als Vorlage.

In der Regel ging dieselbe den Abmachungen voraus, um noch eventuelle Wünsche berücksichtigen zu können. *Juxta designum per illum [Signorelli] ostensum* heißt es in dem Vertrage über die geplante Malerei der Domkapelle in Orvieto vom 23. April 1500[3]; oder die Tafel sei *secundum formam et designum datum per dictum Ser Jacobum* [Bellini] anzufertigen, so wie sie die Bruderschaft von S. Maria della Carità malen zu lassen gedachte[4]. Ähnliches in einem Vertrag mit Gentile Bellini und noch in vielen anderen[5]. Erwiesen sind auch Fälle, wo zwei Exemplare vorhanden waren *(secundum designum factum, existentem penes dictum Magistrum Stefanum [Sassetta] et similiter penes dictum Landuccium)*, da Auftraggeber und Künstler je eines benötigten[6]. War nur ein Exemplar vorhanden, so wurde schon im Vertrage die Rückgabe desselben an den Künstler für die Ausführung erbeten. Hernach fiel es dem Auftraggeber zu[7]. Die Bestellzeichnung verpflichtete in der Regel zu keinen weiteren Beilagen von Detailstudien und Kartons, die bei großen Aufträgen erst an Ort und Stelle ausgeführt wurden. Correggio bedang sich als vierten Punkt seines Vertrages mit der Domverwaltung in Parma (3. Nov. 1522) ein Zimmer oder eine geschlossene Kapelle, um die Zeichnungen anfertigen zu können[8]. Dagegen wurden zu den Bestellzeichnungen, die von anderen Künstlern und andernorts ausgeführt werden sollten, auch Kartons, wenigstens mit den Hauptfiguren eingefordert.

Zwei Exemplare.

Eigenhändigkeit.

Auch auf die Eigenhändigkeit *(di sua mano)* wird in der Regel hingewiesen. Während in frühester Zeit z. B. der Satz: *che maestro Jacomo [della Quercia] sia tenuto e debba fare o far fare uno disegno . . .* noch Gültigkeit besaß, heißt es in den späteren Allogazionen immer ausdrücklich: *sia tenuto fare tutti*

---

[1] In der Sieneser Gildenordnung vom Jahre 1355 bereits üblich; vgl. Milanesi, Doc. Senesi I, S. 18, Cap. XLIV: *Di fare stime e pagare la taxa e in che modo.*

[2] Ibid. III, p. 227.

[3] R. Vischer, L. Signorelli, S. 350.

[4] Corrado Ricci, Jacopo Bellini e i suoi Libri di Disegni, Firenze 1909, I, p. 53. Vertrag vom 9. Juni 1452.

[5] Ibidem p. 57. Vertrag mit der Scuola grande di S. Marco vom 15. Dezember 1466: *come in parte a mostra per il designo.*

[6] Allogazione wegen der Übertragung der auf dem Stadttore in Siena stecken gebliebenen Malerei, Krönung Mariae, an Stefano di Giovanni (gen. Il Sassetta) 1447. (Milanesi, Doc. Sen. II, 242 und J. v. Schlosser, Ghiberti, Denkw. II, 149).

[7] *E che Vostra Magnificentia si contenti darci il disengnio piculo e quello tenerlo per fino che sirà finito detto . . . e dapoi rendarlo a Sua Magnificentia* (Capitoli vom Jahre 156., in Documenti senesi III, p. 231).

[8] C. Ricci, Correggio, übers. v. H. Jahn, S. 266.

li disegni . . . di sua mano[1]. Man fing an, die künstlerische Persönlichkeit einzuschätzen. Bei Arbeiten, wo viele Gehilfen und erprobte Künstler mittaten, stellte man auch die Pflichten des Meisters vertragsmäßig und streng abgegrenzt auf. Taddeo Zuccaro hatte für die Übernahme der Ausmalung des schon genannten Caprarola-Palastes, da er anderweitig in Rom gebunden war, in folgende Bedingungen einzugehen: eigenhändige Ausfertigung aller Zeichnungen und Kartons, Anordnung und Einteilung des ganzen Schmuckes in Stucco und Malerei, Wahl der mitarbeitenden Künstler, zwei- oder dreimonatlicher Aufenthalt in Caprarola, um Aufsicht und Korrektur zu üben[2].

Der Norden.

Die Bestellzeichnungen waren auch im Norden üblich; so in der Schweiz und in Süddeutschland die ziemlich ausführlichen, farbigen Vorlagen von Fassadenmalereien. Die Hausbesitzer forderten solche (Ganz, Holbein Z. I, 8, Haus zum Tanz, Basel; ferner IX, 3; IX, 7). Verträge früherer Zeit waren mir nicht zugänglich. Auch für Buchillustrationen bestanden solche, betreffend «die Visirung der angedingten Bildlen in die Bauern Calender sampt denen darzu zugerichteten Kupfern[3]».

Konkurrenzzeichnung.

Bei öffentlichen Aufträgen erfolgte gleich von mehreren Künstlern die Einsendung von Bildzeichnungen (Konkurrenzzeichnung). Man gab bei solchen Gelegenheiten sein Bestes, um durchzudringen und etwaige Rivalen zu schlagen[4]. Gewählte Künstler oder eine Kommission hatten zu entscheiden *(giudicare* oder *stimare)*[5]. Bekannt ist das heitere von Vasari berichtete Konkurrenzzeichnen der Künstler G. Salviati, F. Zuccaro, P. Veronese und J. Tintoretto für die Scuola S. Rocco in Venedig. Während die ersten drei ihre Zeichnungen noch mit allem Fleiße ausführten, spannte Tintoretto eine große Leinwand auf, bemalte sie in gewohnter Schnelligkeit und brachte sie an der bestimmten Stelle an. Das Offenbarwerden erregte sowohl bei den Auftraggebern, als auch den übrigen Teilnehmern Überraschung und Unwillen[6].

Vorlagen für andere.

Zur unumgänglichen Notwendigkeit wurden die Ausführungszeichnungen, wenn berühmte Meister ob ihres guten Namens für andere Künstler, wegen einer billigen Ausführung, die Vorlage zu machen hatten. Bei dem heutigen Künstlerbewußtsein könnte man sich einen solchen Vorgang nicht ohne großen Konflikt vorstellen; aber das damalige Werkstättenleben, die gewerblichen Einrichtungen und Anschauungen auch auf dem Gebiete der Kunst sahen darin keine Erniedrigung. Außerdem waren solche Beispiele in der Architektur und Skulptur etwas Selbstverständliches. Wenn Giotto im Auftrage des Dolfo da Pietramala für dessen Bruder, den Bischof von Arezzo, ein Grabmal zu zeichnen

[1] Milanesi, Documenti senesi I, p. 44 (Allogazione vom Jahre 1408) und III, p. 10 (Allogazione von 1502).

[2] Vas. Mil. VII, 88.

[3] Leipziger Kontraktbücher von 1569 (Bd. 31) und 1578 (Bd. 43). Kirchhoff, Metallschnitte in der typograph. Ausst. (Arch. f. d. Gesch. d. deutsch. Buchhandels X, 225).

[4] Giorgio Vasari erhielt in Arezzo den Auftrag zu zwei Tafeln, weil seine Zeichnungen unter den vielen, darunter auch eine von Giovantonio Lappoli, den meisten Beifall gefunden hatten (Vas. Mil. VI, 14).

[5] So war Lorenzo di Credi 1491 einer von jenen Künstlern, die die Zeichnungen und Modelle der Domfassade in Florenz zu beurteilen hatten (Vas. Mil. IV, 575).

[6] Vas. Mil. VI, 593.

bekam, welches dann ein von ihm vorzuschlagender Bildhauer auszuführen hatte, so wollte das nicht viel sagen (Vas. Mil. I, 395). Ebensowenig, wenn ein Künstler eine mitten im Gange befindliche Arbeit eines andern übernahm und sie nach vorliegenden Zeichnungen zu Ende führte. *(Signorelli . . . habebat designum jam datum per ven. Virum Fr. Johannem qui incepit pingere dictam Cappellam novam [in Orvieto]*[1]. Anders stand es, wenn Lippo Memmi für den Hauptaltar der Kirche S. Francesco in Pistoja ein Temperabild malen mußte, welches Simone Martini gezeichnet hatte. (Vas. Mil. I, 556). Oder gar, wenn sich die sparsamen und fürsichtigen Bauvorsteher der Steccata in Parma von dem in Mantua weilenden Giulio Romano kontraktmäßig eine Zeichnung zu einer Krönung Mariens verschreiben ließen, und zwar eine farbig lavierte Bildzeichnung auf Papier samt dem dazugehörigen Karton, «so groß, wie er sein muß, daß ihn andere Maler ausführen können» (16. Mai 1540)[2].

Werkzeichnungen.

Neben den Bildskizzen und Bildzeichnungen gab es noch weitere Vorstufen, Raumkonstruktionen mit figuraler Verteilung, ausschließlich bestimmt, alles Bildmäßige noch einmal der Regel unterzuordnen. Besonders der in einzelnen Schulen maßgebende architektonisch-symmetrische Aufbau bedurfte solcher Vorarbeiten, um für Karton oder Tafel eine sichere Unterlage zu schaffen, die heute wohl zu den seltensten Dingen unserer Sammlungen gehören, da sie als richtige Werkzeichnungen nach der Verwendung keine Beachtung mehr fanden (Abb. 107 a).

Gerne erbaten sich schwache Künstler Nacktkompositionen, um sie dann nach ihrer Weise bildmäßig zu behandeln. So verschenkte Michelangelo wiederholt großmütig ganze Kompositionen an seine Freunde. Ebenso Rosso Fiorentino an Giovan Antonio Lappoli[3]. Dürer zeichnete dem Joachim Patinir vier Christoph-Figuren[4], Rubens 1618 einem Monsieur Felix einen Entwurf zu einer Speisung der Zehntausend (Brit. Mus., Vas. Soc. IX, 16, mit einem Brief auf der Rückseite des Blattes).

Technische Notwendigkeit.

Nach all diesen Erörterungen sind Anschauungen wie die folgenden durchaus nicht den Tatsachen entsprechend: «Für die Renaissancekünstler setzt sich das Bild aus Einzelheiten wie ein architektonischer Bau aus Einzelgliedern zusammen. Es gilt, geschickt zu kombinieren und so einen Aufbau zu konstruieren. Immer geht man vom Einzelnen aus und gelangt erst durch geschickte Zusammengruppierung der Einzelteile zu bildmäßiger Wirkung. Es nimmt darum nicht wunder, wenn wir unter all den Zeichnungen vieler italienischer Renaissancemeister nur selten Bildentwürfe finden. Das Quattrocento kennt solche überhaupt kaum[5].» Aber schon der Fall, daß wir sie überhaupt, wenn auch selten finden, beweist, daß sie existierten, und sie mußten existieren, weil sie

---

[1] R. Vischer, Signorelli, S. 349.

[2] Guhl, Künstlerbriefe I, 337, Nr. 112.

[3] Vas. Mil. VI, 11.

[4] Lange und Fuhse, S. 166: den Meister Joachim hab ich 4 Christophel auf grau Papier verhöcht. — M. J. Friedländer, Dürers Entwurf mit den neun Christophgestalten. Jahrb. d. pr. Ks. 1911, Heft 2.

[5] F. Knapp, Andrea del Sarto, S. 123.

unumgänglich notwendig waren[1]. Gerade das Fresko, welches dem Tafelbilde gegenüber mehr die lebendig bewegte Darstellung, die Erzählung, die freie Gruppierung Agierender pflegte und immer große Flächen zu beherrschen hatte, benötigte eine Bildzeichnung, weil sie einen Karton brauchte.

Komponieren auf Tafeln und Leinwanden.

Es gab gewiß einzelne Meister, welche, auf der Höhe ihres Könnens stehend, die Ausführungszeichnung auf dem Papiere umgingen und ihre Komposition mit und ohne vorbereitende Skizzen gleich auf grundierten Tafeln herstellten. So war es um 1500 in Venedig Brauch, mit monochromen Farben direkt auf die Leinwand zu komponieren. Vasari berichtet von Giorgione, daß derselbe keine Zeichnungen machte, weil er der Meinung war, das richtige Verfahren sei, gleich in Farben zu arbeiten, ohne weitere Studien auf Papier vorzunehmen[2]. Ähnliche Worte legte er auch Tintoretto in den Mund (Vas. Mil. VI, 593). Im folgenden Jahrhundert finden wir diese Übung auch in der vlämischen Schule (Rubens, Van Dyck) allgemein geltend; ein kräftiger Ersatz für die dünne Vorzeichnung auf Papier (siehe Cartoncino). «Ich selbst war noch als Jüngling gewohnt,» erzählt Pacheco, «auf kleiner Leinwand bald in Weiß und Karmin, bald in Weiß und Schwarz solche Kompositionen für eine Historia oder für eine Figur zu machen, wobei ich mich der Ölmalerei bediente als einer hinsichtlich der Anordnung leichteren Art, um wegzulassen oder hinzuzusetzen. Und von diesem kleinen Modelle *(pequeño modelo)* schritt ich zum Tafelbild oder zur großen Leinwand, bald frei, bald mit dem Netz zeichnend. So verfahren heute die Meister und in nicht geringer Anzahl[3].» Bei Porträts war dies wohl allgemeinste Übung. Wir suchen bei Tizian, Tintoretto, Frans Hals, Velazquez vergebens nach zeichnerischen Vorlagen für ihre zahlreichen Bildnisse.

Genre, Tierstück, Landschaft.

Unter wesentlich anderen Bedingungen entstanden in Italien und noch mehr im Norden Bildzeichnungen für das Genre, für Tierstücke und Landschaften. Der Bestellcharakter fiel hier weg, das Bestimmt-Inhaltliche und Ikonologisch-Strenge der historisch-religiösen Darstellungen, die Rücksichtnahme auf die zu bemalende Fläche kamen nicht in Betracht. Selbst Rembrandts biblische und profane Gemälde entbehrten bei ihrer durchaus selbständigen Entstehungsweise jener Art der Vorarbeiten, wenngleich er sich in flüchtigen und ausgeführten Zeichnungen zu irgendeinem freigewählten Thema nicht genugtun konnte. In

[1] Ich führe nur einige evidente Beispiele von Zeichnungen mit den zugehörigen Bildern aus der Renaissancezeit an: Mantegna, Entwurf zum Jakobsfresko, Gathorne Hardy, London (Abb. 110). Ghirlandaio: Zacharias im Tempel (Abb. 300), Albertina (A. P. 216) und Studie zur Heimsuchung (Florenz), beide für Santa Maria Novella (Berenson 871). Raffael: Traum des Ritters (Abb. 101), Bild in London. — Esterházy-Madonna, Uffizien (A. P. 87) zu dem unvollendeten Bilde in Budapest. — St. Georg, Uffizien (A. P. 145) zu dem Bilde in Petersburg. — St. Georg mit dem Schwerte, Uffizien (A. P. 246) zu dem Bilde im Louvre. — Die Altarstaffel-Entwürfe, Stockholm, Louvre und Oxford, zu dem Maria-Krönungsbilde im Vatikan. Giulio Romano: Pandorus und Diomedes, Albertina (A. P. 441) zu dem Fresco in der Sala della guerra in Mantua. V. Carpaccio: St. Georg tötet den Drachen, Uffizien (A. P. 136) für die Cappella degli Schiavoni in Venedig. Girolamo da Santa Croce: Abendmahl, Darmstadt (A. P. 529), zum Bilde in San Martino in Venedig v. 1549. Francesco Morone: Madonna mit vier Heiligen, Uffizien (A. P. 273) zu dem Frescobilde in Verona vom Jahre 1515 (Museum) und Johannes und St. Benedict, Albertina (A. P. 181) zu dem Tafelgemälde in Marcelise bei Verona.

[2] Vas. Mil. VII, 427. [3] Arte de la pintura p. 333.

diesem unbeschränkten Erfinden lag der höchste Anreiz für einen Künstler und alle Schaffensfreiheit.

Während die Genrestücke in Italien und Frankreich nach Art der Historie auf Grund von Phantasie-Entwürfen, Naturskizzen und Einzelstudien alle weitere

Abb. 121. Potter, Naturstudie als Kompositionsthema.

Zusammenstellung und Anordnung erst auf der Leinwand erlebten, so daß wir nur vereinzelt auf vollendete Bildzeichnungen stoßen, erfahren in Holland Landschaften und Tierstücke schon in freier Natur eine vorbildliche Studie, die man ohne viel Veränderung vergrößerte und verarbeitete (Abb. 121[1], 122 und

[1] Aus Oxford Drawings III, 32, Univ.-Galerie: Kreide auf bräunlichem Papier. Signiert. Vorstudie zu dem Bilde in Amsterdam, Sammlung Six.

217, 218). Diese mit Vorbedacht gewählten Naturausschnitte mit einer bereits in Wirkung gebrachten Ausführung hinsichtlich der Verteilung der Massen, Lichter und Schatten dienten dem Maler als Anlage und gleichzeitig als Rückerinnerung an die beobachteten Eindrücke und Effekte und brauchten nur in den sogenannten Atelierton umgesetzt zu werden. Daß hier noch Einzelstudien Verwendung fanden, lag in der Natur jedes gewissenhaften Schaffens. Vergleiche Abb. 198 als Teilstudie zu Abb. 122.

Bestellernotizen.

MERKMALE DER BILDZEICHNUNG. Die Aufstellung eines bestimmten Typus' einer Bildzeichnung erscheint nach diesen Erörterungen ausgeschlossen, aber immerhin lassen sich gewisse gemeinschaftliche Merkmale beobachten. Als abgeschlossene Gedanken tragen dieselben auch abgeschlossene und festgelegte Konturen, einen gewissen Grad von Ausführung und Sauberkeit, die in heiklen Fällen ans Pedantische streifen konnten. Bei Bestellzeichnungen findet man beigefügte Maßstäbe, Ziffern oder Worte der Empfehlung wie: *ho voluto il disegno della pittura gli piaque*[1], oder Bemerkungen über den Ort der Aufstellung. Anderseits setzten die Auftraggeber oder Mittelspersonen ihre offizielle Gutheißung darauf, mit gleichzeitigen Wünschen eventueller Abänderungen[2]. Tafel- und Plafondzeichnungen weisen häufig die projektierte Umrahmung auf. (Siehe Rahmenentwürfe und Abb. 127.) Typisch sind Netzlinien[3], Klebekorrekturen, Pauselöcher (Abb. 101), Griffelrisse. Öl- und Farbflecke und Nagellöcher weisen gleichfalls auf eine tatsächliche Verwendung hin.

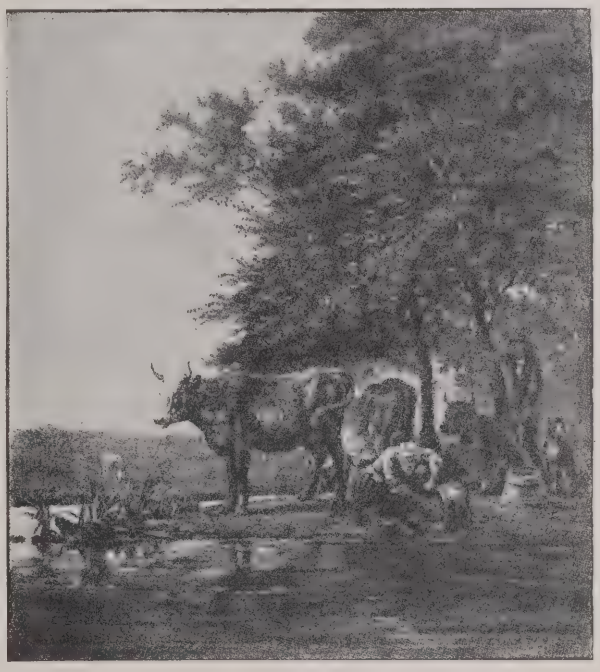


Abb. 122. Potter, Tierstück. Gemälde in Amsterdam.

[1] Siehe A. P. 599, Francesco Montemezzano, Altarentwurf vom 26. Mai 1584. Darmstadt.

[2] Auf einem Entwurf L. Cambiasis zum Bild in Bologna: *La Madonna, li doi pastori, che portano la fiacola, lo angiolo che appare alli pastori et quel lontano et il groppo delli Angeli mi piacciono in questo disegno* (A., Sc. R. 175). — Auf einer Zeichnung des Perrault (Louvre Br. 878) liest man: *Approuvé par monseigneur pour estre mis audessus de la porte de l'oratoire de la Reyne en dedans le 19. Juillet 1680.* — In der Zeichnung eines unbekannten Deutschen, Anfang des 19. Jahrh., mit drei Varianten einer Madonnendarstellung: «Welches aus diesen dreyen gilt, ist mir mit einer nota zu bezeichnen» und die Antwort «Ich bleibe bey diesem» (A., Inv.-Nr. 14247).

[3] Bei den Franzosen *Préparation mise au carreau* genannt.

Technische Merkmale.

Daß Bestellzeichnungen auch mit Farben laviert wurden, ergab sich von selbst. Oft verlangten es sogar die Verträge (G. Romano, Steccata-Entwurf, S. 330). Gotische Altarentwürfe markieren die zu vergoldenden Hintergründe und Umrahmungen durch eine gelbe Lavierung (Basel, U. 3, 1). Aus Dürers Schule stammen fertig kolorierte Mitteltafeln (Abb. 123)[1]. Eine ganze Gruppe deutscher Zeichnungen vor und nach 1500 bieten uns Bildzeichnungen für die Außenseiten von Altarflügeln, fein in Tusche auf steingrau grundiertem Papier ausgeführt, mit besonderer Hervorhebung der Gesichter und Hände in Fleischfarben[2]. Dazu gehören auch viele einzelne Heiligengestalten, auf gotischen Sockeln oder Mauerbänken unter einem Bogen stehend, die als Reste alter Vorlagen für Altarschreine in Sammlungen auftreten[3].

Farbenangaben.

Während sich wie z. B. in der Schule des Lukas Kranach schablonenhafte Entwürfe in lavierter Tuschfeder und mit farbigen Fleischpartien finden lassen, war es auch gebräuchlich, die Farbenangaben in Worten anzuzeigen. Schon in einer dem Schongauer zugeschriebenen Zeichnung (Z. a. M., Berlin 138) finden sich grien, r[rot], w[weiß]. Ebenso bezeichnete Dürer seine Vorlage für ein großes Konversationsbild vom Jahre 1522 (Abb. 145) mit: rott, ferlett, plo, gell, weis, grün aber mit einem aufgezeichneten Kleeblatt; in ähnlicher Weise Melchior Feselen seinen Entwurf zu dem Münchner Bilde «Belagerung Roms» (Erlangen). Selbst niederländische Genremaler, deren Studien oft gleich an Ort und Stelle, auf der Gasse oder in der Kneipe zu Kompositionen wurden, fügten ihre Farbennotizen mit zarten Griffellinien oder mit der Feder bei (Abb. 99).

Signaturen.

Bei den Nordländern war es allgemeiner Brauch — für die Italiener fehlt es an hinreichenden Beispielen — die Bildzeichnungen zu signieren, ein hervorragendes Merkmal, im Gegensatz zu den Werkzeichnungen, Skizzen oder den gleichfalls nur selten bezeichneten Teilstudien. Siehe Signaturen.

Schicksal der Bildzeichnungen.

Wir dürfen uns heute über die verhältnismäßig geringe Anzahl vorhandener Bildentwürfe nicht verwundern. Es wurde bereits wiederholt hingewiesen, daß in früheren Jahrhunderten für viele Tafeln die traditionellen Kompositionen gleich auf dem Gipsgrund entworfen, korrigiert und fertig gezeichnet wurden, und ebenso, daß man vorhandene Kartons immer wieder benützte. Waren aber in der Folgezeit für Tafel- oder Freskogemälde noch so viele Vorzeichnungen geschaffen worden, so verfielen sie gar zu leicht dem Verderben; an die Wand oder Staffelei genagelt, mit dicken Übertragungslinien versehen, beschmutzt und verstaubt, verloren sie jede weitere Wertschätzung. Wir können heute noch in so manchem Atelier beobachten, wie gerade Kompositionszeichnungen der Vernichtung anheimfallen. Viele der rein zufällig auf uns gekommenen Blätter tragen tatsächlich alle Spuren ihrer einstigen Verwendung an sich (Abb. 101). Siehe Kapitel: Verluste und Schädigungen, S. 677.

Anderseits haben sich Kompositionszeichnungen gerade aus dem Grunde erhalten, weil sie nicht zur Ausführung gelangten, sei es, daß während der

[1] Albertina, Mittelstück farbig aquarellierte Feder; Flügel: Tuschfeder. Inv.-Nr. 3121; 18·8 × 18·8 cm, A. P. 469 u. 470. — Als Zeichner kann man mit guten Gründen Hans Kulmbach vorschlagen.

[2] Darmstädter Kabinett, Holbein d. Ä., Vorstudie zu dem Altarflügel in Prag, A. P. 479.

[3] Louvre, Monogrammist H. R. 1502, Evangelist Johannes.

Abb. 123. Dürer-Schule. Bildzeichnung eines Triptychons.

Arbeit wesentliche Umgestaltungen vorgenommen wurden oder ein Abbruch des Unternehmens eintrat. Sie hatten das Glück, unversehrt zu bleiben und der Aufbewahrung würdig erachtet zu werden. Die Entwürfe Dürers zu der geplanten großen Konversation bilden solche Exempel (Abb. 145)[1].

Graphische Vorlagen.

Bei graphischen Blättern fällt dies noch mehr auf. Während die richtigen Vorlagen beim Aufpausen auf die Platte oder auf den Holzstock vielfach vernichtet wurden, blieben die Varianten, also nicht verwendeten, unversehrt. Dürers «Heimsuchung» und «Tod Mariens» (Albertina, L. M. 473 und 474) und noch vier erhaltene Entwürfe aus der Serie des Marienlebens unterscheiden sich vielfach von den ausgeführten Holzschnitten und weisen auch keinerlei Übertragungsspuren auf. Ebenso verdankt seine fertige Kupferstichvorlage, die Pupilla-Augusta-Zeichnung in Windsor, ihre Erhaltung der Nichtausführung (Abb. 132). Zu den Landsknecht-Holzschnitten Wolf Hubers existieren keine Vorzeichnungen, wohl aber zu einem weiteren als Fortsetzung projektierten Stück der Folge[2].

Mitunter konnten auch erste Entwürfe, Vorstufen, eine Benützung erfahren, indem ihre wesentlichen Umrisse der weiteren Behandlung als Grundlage dienten, wie es sich bei dem ersten Gedanken zu Dürers Radierung Frauenraub B. 72 haarscharf nachprüfen läßt. Er entnahm seiner Zeichnung (Lanna) die bestimmenden Hauptkonturen zu den beiden Nacktkörpern und zu dem Pferde, pauste sie offenbar auf ein zweites Papier und gestaltete sie entsprechend um[3].

2. Weitere Arten von Vorzeichnungen.

Vielseitigkeit.

ALLGEMEINES. In der schulmäßig herangebildeten Vielseitigkeit der Renaissancemeister, deren Betätigung als Architekten, Bildhauer, Maler und Goldschmiede und der damit verbundenen Beherrschung von Praxis und Technik, in dem erweiterten und durch die allgemeine Baulust geförderten Wirkungskreis lag natürlich auch für jeden einzelnen der Anreiz, sich in den verschiedenen Zweigen zu betätigen, sowie die Möglichkeit, umfassenden Aufgaben gerecht zu werden.

Aufträge und Themen.

Nicht nur Kirchen, Paläste und Landhäuser drängten mit ihren weiten Flächen bald nach religiösen, bald nach römisch-heldenhaften oder idyllisch-heiteren Darstellungen, sondern auch die reiche Inneneinrichtung und aller Hausrat boten dem Künstler Aufträge und Themen zu immer neuen Entwürfen und Ausführungen. Selbst Waffe und Rüstung, Hals- und Haarschmuck, der Becher beim Mahle sollten prunkend ergötzen. Und nie bedeutete die Hingabe an eine mindere Sache für die Großen eine Entwürdigung, weil ihre Auffassung vom Wesen der Kunst eine einheitliche war und die Dekorative alle ihre

[1] L. 65, 324, 326, 364. — Ein italienisches Beispiel bietet eine Guido Reni-Zeichnung in Berlin gegenüber dem Gemälde in der Eremitage: Unbefleckte Empfängnis. (Boehn, Guido Reni, S. 41. u. 43).

[2] Riggenbach, Wolf Huber, S. 43; A. P. 1321.

[3] Die Nachprüfung wird am besten an der Hand der Dürer-Society VIII ermöglicht, wo Zeichnung (Lanna) Taf. XI und Radierung Taf. XXIV, beide in Originalgröße, nebeneinander, eventuell vor einer Lichtquelle übereinander gelegt werden können.

Schöpfungen durchdrang. Nicht wenig hatten die aus dem Kunsthandwerk hervorgegangenen Gildeneinrichtungen mit ihren festen Traditionen dazu beigetragen, den höchsten und niedersten Anforderungen Genüge zu leisten.

Daher der leichte Übergang vom Kirchlichen zum Profanen, vom Kultus zum Hausgerät, vom Großen zum Kleinen und von einem Kunstzweig in den andern. Der innige, von der Gotik übernommene Zusammenhang in der Ausschmückung der Kapellen seitens der Architekten, Bildschnitzer und Goldschmiede, der Glasmaler und Seidenweber setzte sich in der Renaissance und im weiteren in der Barocke unter immer gleichen Gesichtspunkten fort. Entwickelte sich auch gemach aus wirtschaftlichen Gründen oder persönlicher Neigung in einzelnen Zweigen eine Spezialisierung, so blieb es doch das gute Recht verwöhnter Auftraggeber, sich an die Besten zu wenden, und dieser wieder, von ihrem Erfindungsreichtum abzugeben, so lange es sie freute. Wenn Dürer in sein Tagebuch einträgt: «Ich hab ihm (dem Tomassin) drei Degenheft gerissen» oder «Hab den Goldschmieden eine Visierung gerissen von Frauenkopfbündlein», so will dies nicht eine geschäftliche Notiz, sondern nur den Ausdruck seiner Schaffensfreude und Befriedigung bedeuten[1].

Fürstendienst.

Gut und allseitig beschlagen mußte jener Künstler sein, der in die Dienste eines Fürsten trat. Leonardos Brief an Sforza, worin er seine Kenntnisse und Fähigkeiten aufzählt, darf nur vom Standpunkt damals selbstverständlicher Vielseitigkeit, nicht von jenem eines sich überhebenden Selbstgefühls aufgefaßt werden. Es gab keine Feste, Empfänge, Huldigungen, die nicht erst durch das Mittun der Künstlerschaft ihre Weihe erhielten. Die französischen Könige hielten sich Dessinateur-decorateurs, um auch alle Schaugepränge, Maskenbälle und Feuerwerke mit künstlerischem Geschmack zu veranstalten.

Zeichnungsbestände.

Den vielfachen Bedürfnissen stand ein rastloses Erfinden und Komponieren, Vorreißen und Ausführen auf jedmöglichem Gebiete gegenüber. Die alten Zeichnungsbestände sind heute für manche dekorative Gruppe recht umfangreich und von der Forschung noch nicht entsprechend ausgenützt. Erst schrittweise erfolgt ihre Zuweisung an das eine oder andere Gebiet. Nur einzelne Kunstzweige können im Nachfolgenden eine kapitelmäßige Behandlung erfahren. Ein geringer Teil soll sich gleich hier einer allgemeinen Zusammenfassung einordnen, wenngleich manche der Zeichnungengruppen, wie z. B. jene für Bildweberei, Goldschmiedekunst oder Häuserbemalung, eine gewiß lohnende separate Zusammenstellung erheischten.

Teppichkartons.

Gerade das weite und für die Künstler dankbare Feld der Kartonentwürfe für Wandteppiche mit reichen figuralen Darstellungen *(cartoni de'panni d'arazzo, cartoni per arazzi)* bildete einen innigen Zusammenhang mit der Bildkomposition. Das Verwandtschaftliche der Themen einerseits und die Kostspieligkeit der Herstellung anderseits bedingte gute und erste Namen. Schon bei feinen, meist kirchlichen Stickereien hatte man sich an die Meister gewandt und Cennini schrieb ein Kapitel: Wie man auf Geweben oder Zendel zum Gebrauche der Sticker zeichnen soll (K. 164). A. Pollaiuolo machte die Entwürfe

[1] Lange und Fuhse, op. cit. S. 119, 166, ferner 127.

aller Stickereien für S. Giovanni di Firenze (*disegni di tuttj i recamj*)[1]. Gleiche Aufträge erhielt Raffaellino del Garbo[2].

Tapetenzeichner.

Einen weiteren Umfang nahmen die Kompositionen für die großen in den Niederlanden aufblühenden Bildwebereien in Arras, Courtrai, Brüssel und Antwerpen an, die süd- und ostwärts weltliche und geistliche Höfe versorgten. Anfänglich waren nur niederländische Zeichner tätig, aber schon im 16. Jahrhundert machten die italienischen Auftraggeber ihre Geschmacksrichtung geltend und ließen ihre Bestellungen in der Heimat entwerfen und in Flandern ausführen. Mantegna, Raffael[3], G. Romano[4], Pontormo, Bronzino, Salviati, Garofalo lieferten die Cartoni. Welche technischen Umformungen und Vorbereitungen nötig waren, um dieselben nach Wunsch in jene kunstvollen Webereien umzusetzen, entzieht sich heute leider unserer Einsicht. Wie schwer sich die italienischen Künstler mühten, um der fremden Technik, besonders dem Verkehrtzeichnen, gerecht zu werden, berichtet Vasari von Pontormo, der gelegentlich der Einführung dieses Kunstzweiges in Florenz durch Cosimo 1546 mit seinen wenig fachtechnisch geschaffenen Kartons den niederländischen Webemeistern große Hindernisse bereitet habe[5].

Trotzdem verblieb in den Niederlanden selbst ein sich immer vergrößernder Stab von Künstlern, die sich mit dem Zeichnen von Tapijtpatroonen beschäftigten, so Barent van Orley, P. Coecke van Alost[6], Karel van Mander, Stradanus[7]. Selbst Rubens und Jordaens entzogen sich nicht derartigen Aufträgen.

Im Jahre 1667 hatte Ludwig XIV. durch Colbert eine großangelegte Gobelinweberei organisieren lassen, für welche Poussin, Le Brun, Van der Meulen arbeiteten. Seit 1736 schuf Boucher unter Ludwig XV. für die Manufacture de Beauvais ganze Serien[8].

Verkehrtzeichnen.

Das Tapetenzeichnen hatte darin seine Schwierigkeit, daß die Komposition verkehrtseitig angelegt werden sollte. Geschah dies nicht, mußte das stets von der Rückseite des Gobelins erfolgende Weben nach einem Spiegelbild geschehen. Niederländische Entwürfe zeigen daher schon in der ersten Anlage einen möglichst klaren, aber gegenseitigen Umriß. Bernt van Orley hat uns derartige Entwürfe in Dresden, München, Wien und London hinterlassen (Abb. 124)[9]. Verkehrte Beleuchtung und linksseitige Gesten (Lucretia, die sich mit der Linken ersticht) charakterisieren die Bestimmung solcher Blätter. Von Hans

---

[1] Il Codice Magliabechiano, hsg. v. C. Frey, Berlin 1892, p. 81. — Sascha Schwabacher, Die Stickereien nach Entwürfen des A. Pollaiuolo (Stud. z. Kunstgesch. d. Auslandes 83).

[2] Vas. Mil. IV, 239.

[3] Vas. Mil. IV, 370; VII, 15.

[4] Vas. Mil. V, 101 Note 1, 549 und 550 Note 1; VI, 283; VII, 15, 599.

[5] Vas. Mil. VI, 284.

[6] M. J. Friedländer, P. Coecke van Alost (Jhb. d. pr. Ks. XXXVIII, 1917, S. 87).

[7] Mander-Floerke I, 105; II, 19, 119, 407.

[8] Maurice Vaucaire, Les tapisseries de Beauvais sur les Cartons de F. Boucher (Les Arts, 1902, Nr. 6, p. 10 ff. und Nr. 18, p. 13 ff.).

[9] Albertina, Inv. Nr. 15468, Triumph der Keuschheit, lavierte Bisterfeder; oben F als Serienbezeichnung. 36·6×54 cm. — M. J. Friedländer, B. van Orley, Jhb. d. pr. Ks. XXX, S. 156 und Abb. 41.

Abb. 124. Bernt van Orley, Triumph der Keuschheit. Gobelinentwurf. Albertina.

dem Deutschen, der um 1543 in Antwerpen viel für Teppichweber gezeichnet haben soll, berichtet Mander, daß er nicht gut verkehrt belichten konnte *(con niet wel op den averechten dag schilderen)*[1]. Solche kleine Vorlagen wurden ins Große (Kartons) übertragen und koloriert, *geteyckent en geschildert*, meist unter Beihilfe von Schülern[2]. Die Italiener bezeichneten dies genauer und nannten es *a guazzo, a tempera*, d. h. ein Kolorieren mit Leimfarben[3]. Berühmte Beispiele hiefür bilden die sieben im South-Kensington-Museum aufbewahrten Kartonzeichnungen Raffaels zu den Tapeten mit Darstellungen aus der Geschichte der Apostel Petrus und Paulus aus den Jahren 1515 und 1516 (Rom, Galleria degli Arazzi)[4]. Den größten Aufwand für diese Art Vorarbeiten entfaltete Rubens, der im Auftrage genuesischer Edelleute 1618 statt der Tapetenpatronen gleich sechs naturgroße, prachtvolle Ölbilder mit der Geschichte des Decius Mus schuf, aber ihrer Bestimmung halber schon im Gegensinn (Wien, Liechtenstein)[5]. Rubens.

Ein gleich dankbares Feld zur Bearbeitung wären die Entwürfe für Bildschnitzer, Kleinplastiker, Goldschmiede, Zinngießer, Waffenschmiede, Plattner, Harnischätzer und Kunstschlosser in Italien und Deutschland[6], so wenig uns auch die vernichtende Zeit davon überliefert hat. Die Goldschmiede erfreuten sich allzeit ob ihrer Reißkunst eines guten Rufes. Vasari nennt Francesco di Girolamo del Prato einen der besten Zeichner seiner Zeit[7]. Weit fruchtbarer und zugleich anregend wirkte die Betätigung der aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangenen Künstler wie Verrocchio, A. Pollaiuolo, Benv. Cellini u. a. auf kunstgewerblichem Gebiet, wenngleich sie in ihren Erfindungen gewiß vielfach den Weg des Modellierens eingeschlagen haben mochten, da das Figürliche das Ornamentale überragte. Cellini berichtet dagegen, daß er sich erst nach den von Fr. Penni angefertigten Vorlagen Wachsmodelle schuf. Selbst von Leonardo haben wir Federentwürfe kunstgewerblicher Art erhalten (Seidlitz II, 266). Die Niellen sind für das Quattrocento vielleicht die zahlreichsten Belege zeichnerischer Ausdrucksweisen seitens der Goldschmiede, wiewohl wir auch darin die immer deutlicher auftretende Mitwirkung der Maler erkennen. Neben diesen und den Bildhauern unterzogen sich auch die Architekten, besonders in Frankreich, dem Entwerfen von Prunkvasen und Schüsseln. Andere Vorlagen.

Mehr als in Italien waren in Deutschland die Maler die Geber und Anreger, wenngleich sich bei dem einen oder anderen auch das Goldschmiedehandwerk geltend machte. So wie Martin Schongauer oder der Hausbuch-Meister für das 15. Jahrhundert, vermittelten Dürer, Holbein, die Beham, Altdorfer, Deutschland.

[1] Mander-Floerke I, 63. [2] Ibid. I, 105.

[3] Vas. Mil. VII, 15.

[4] Crowe und Cavalcaselle, Raphael, deutsche Ausg. II, 219.

[5] O. Zoff, Die Briefe des P. P. Rubens I, Nr. XXX an S. Dudley Carleton.

[6] Über Goldschmiedrisse: Jakob Burckhardt im Basler Taschenbuch 1864. — August Winkler, Handz. d. Hamburger Goldschmiedes Jakob Moers in Berlin (Jhb. d. pr. Ks. 1890, S. 108). — Über Plattnerzeichnungen siehe: J. H. v. Hefner-Alteneck, Originalzeichnungen deutscher Meister d. 16. Jhdts. zu ausgeführten Kunstwerken (Waffen) für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten. Frankf. a. M. 1889. — H. Stöcklein, Das Musterbuch des Augsburger Harnischätzers Jörg Sorg 1548 bis 1563. München 1922.

[7] Vas. Mil. VII, 43.

Abb. 125. Holbein d. J., Deckelbecher-Entwurf mit abgeklatschter Hälfte. Basel.

G. Penz, Aldegrever die neuen Formen und ihnen schloß sich die stattliche Zahl der Kleinmeister mit ihrer unübersehbaren gestochenen Vorlagenfülle an. Deren reiche Motive aus der Bibel, Geschichte, Mythologie und Allegorie, dem Bauern- und Soldatenleben wurden von Hand zu Hand gegeben, nach Bedarf umgearbeitet und gewendet. Der Formenmeister P. Fletner und die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schaffenden Virgil Solis und Jost Amman ergänzten entsprechend dem veränderten Geschmack. Durch sie erhielten Stich und Holzschnitt nicht bloß die wesentliche Funktion einer vervielfachten Künstlerzeichnung, sondern sie förderten gleichzeitig die Einheit des neuen Stiles, der deutschen Renaissance, vom geätzten oder erhobenen Ornament bis zum Figurenrelief, vom emaillierten Goldanhänger bis zu dem mit Edelmetall und Edelsteinen verzierten Kunstschrank. Neben dem Stichmaterial erstehen von Künstlerhand in ununterbrochener Reihenfolge für die verschiedensten Zweige Federrisse, bald flott und leicht gegeben (Dürer), bald aufs sorgfältigste durchgeführt, wie es Holbeins Erfindungen aus seinem englischen Aufenthalt erkennen lassen (Abb. 125)[1].

Meisterrisse.

Aber nicht immer handelte es sich gerade um Künstlerzeichnungen. Für viele Gewerbe war die Fertigkeit, bestimmte Objekte zu entwerfen, vorgeschrieben. Es gab Meister- und Gesellenrisse. «Wan einer sein Meisterstück machen will, der soll erstlich vor dem Ampt einen Riß thun», § 4 der Tischlerordnung von 1555 zu Bremen (Stadtarchiv Bremen S. 1 und 12)[2]. Erst nach Gutheißung desselben konnte das Meisterstück ausgeführt werden. Sammlungen derartiger Handzeichnungen, welche heute wieder Beachtung erfahren, finden sich in der Mainzer Tischlerinnung, in der Gewerbemuseums-Bibliothek zu Berlin, in Oldenburg und in der Bibliothek des Bremer Gewerbemuseums. Schlichte Tusch- oder Tintezeichnungen mit Beigabe eines Profiles und der Maße.

Entlehnungen.

Die Zeichner der angewandten Kunst, im Zwange der Zunfttradition erzogen, kombinierten mehr als daß sie Neues erfanden, indem sie bei Meistervorlagen, Stichwerken oder bei ihrem während der Wanderschaft gesammelten Vorrat große Anleihe machten. Die Fayencemaler waren bekannte Borger. Kaum daß Vasari von Batt. Franco erzählt, er hätte auf Befehl des Herzogs von Urbino Prunkgeschirrentwürfe gemacht, die großes Aufsehen in Italien hervorriefen, während man sonst nur Stiche nach Raffael u. a. benützt hatte[3].

Materialstil.

Schon im vorhinein sei hier auf die bestimmt nachweisbaren zeichentechnischen Ausdrucksweisen der Vorlagen, entsprechend der Bestimmung und Verarbeitung, aufmerksam gemacht, auf Verschiedenheiten, die ob ihrer vom Gesamttypus eines Künstlers abweichenden Formen oft zu erregten Erörterungen über die Echtheit führten. Nichts lag näher, als daß die mit dem Kunstgewerbe wohlvertrauten alten Meister in ihren Vorlagen die zukünftige Ausführung bedachten und dem Praktiker die Aufgabe so viel als möglich erleichterten. Die in den letzten Dezennien eifrig betriebenen Forschungen auf dem Gebiete

[1] Aus Ganz, Holbein d. J. VIII, 8, Verlag J. Bard, Berlin. Vorzeichnung für Hans von Antwerpen, Goldschmied in London, gez. während des zweiten englischen Aufenthaltes. Die rechte Hälfte wurde kurzerhand abgeklatscht, daher die Schrift im Spiegelbild.

[2] C. Habicht, Die Meisterzeichnungen der Möbeltischler im Besitze des Gewerbemuseums zu Bremen (Cicerone 1913, S 865) mit mehreren Abbildungen.

[3] Vas. Mil. VI, 581.

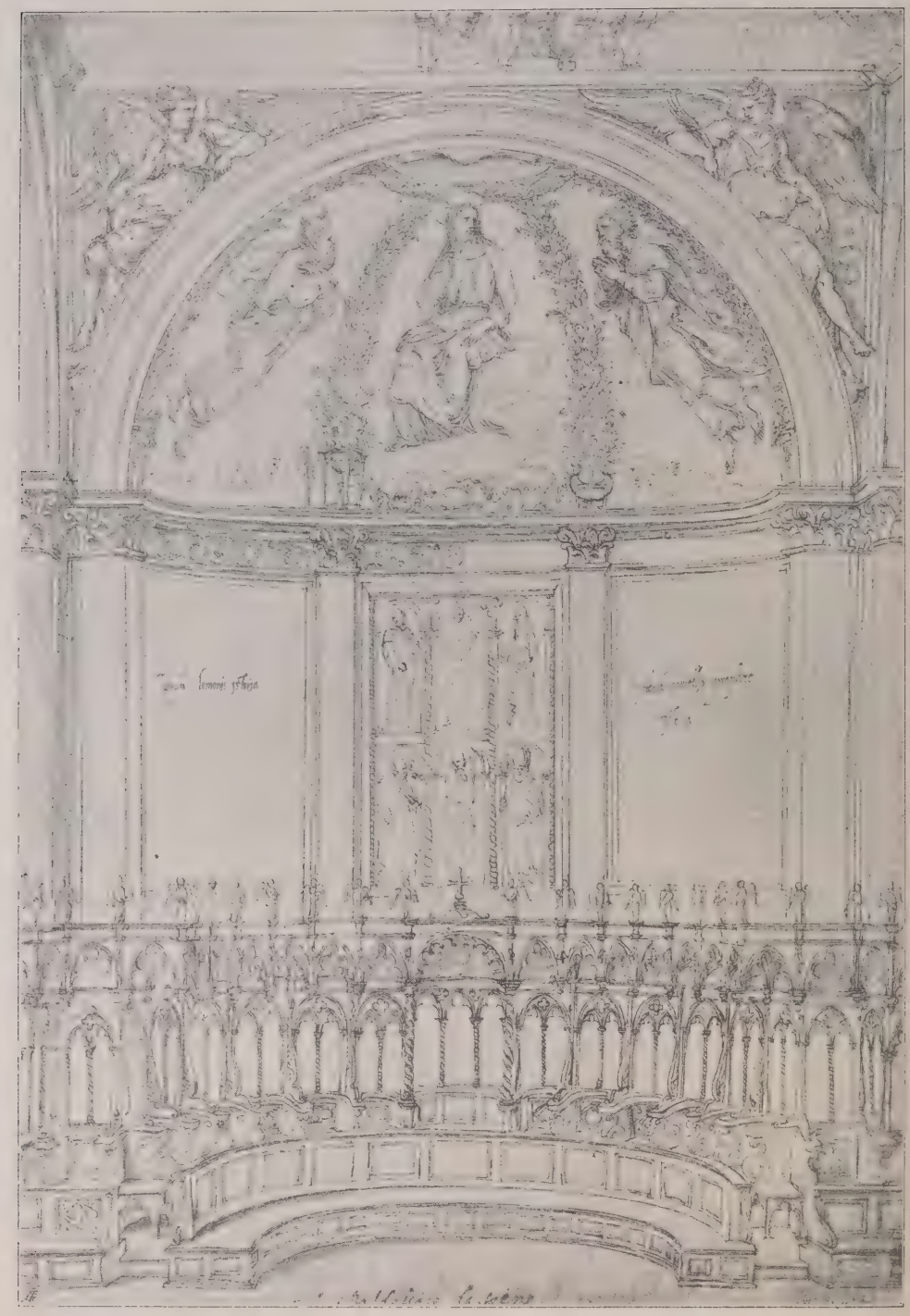


Abb. 126. B. Peruzzi, Dekorativer Entwurf für die Apsis im Dome zu Siena. Albertina.

der Tapisserie, Reliefplastik, Goldschmiedekunst und Glasmalerei haben interessante Beziehungen zwischen den von Meisterhand herrührenden Visierungen und den kunstgewerblichen Erzeugnissen aufgedeckt und damit allerlei Anhaltspunkte festgestellt, die schon nach der Eigenart einer Zeichnung den Zweck erkennen lassen.

Ob ein Glasriß für Hüttenglas oder Stückglas entworfen, ob eine Clairobscurzeichnung für den Glasmaler, für den Reliefbildner oder Holzschneider bestimmt war, ob ein Reiterdenkmalentwurf dem Freskomaler oder Bildhauer zu dienen hatte, spricht sich bereits in gewissen Merkmalen und in der Betonung des Materialstiles aus. Vieles wurde schon auf volle Wirkung gebracht, Vergoldungen durch gelbe Lavierungen gekennzeichnet, Edelsteine durch bunte Farben (Holbein, Ganz XV, 8—10). Die Schultradition legte frühzeitig Wert auf die Beachtung von Stoff und Bearbeitung. Zweckmäßige Umformungen während der Ausführung kommen deswegen immer noch vor. Zur Erleichterung bot der Künstler im Dekor oft Varianten, wählte dagegen bei Wiederholungen Vereinfachungen jeder Art, insbesondere den bequemen Weg des Abklatsches (Abb. 125). In der linken Hälfte des Holbein-Pokales sehen wir den Originalentwurf, der durch Befeuchten, Zusammenklappen und Pressen nach rechts übertragen wurde. Weitere Charakterisierungen der einzelnen Gruppenzeichnungen finden in den nächsten Kapiteln ihre Erörterung.

a) Architekturzeichnungen, Plafond- und Rahmenentwürfe.

Bauzeichnungen.

Architekturzeichnungen im Sinne von Bauzeichnungen, Fassaden, Grundrissen, Aufrissen, Teilstudien, fast durchwegs mit Lineal, Tinte, Tusche und Zinnober ausgeführt, mit regelmäßigen parallelen Schattenlinien oder Lavierungen, entbehren allen individuellen Gepräges und stehen abseits von unserer Aufgabe[1]. So auch die in Skizzenbüchern auftauchenden, freihändig nach antiken Bauwerken gemachten Skizzen oder selbständigen Klarmachungen von Profilen für projektierte Gebäude[2]. Näher liegen uns dekorative Entwürfe, in denen Malerei, Bildnerei und Stucco in gegenseitiger Ergänzung zur Geltung kommen sollten, wie z. B. in dem Federentwurf für die Domapsis in Siena von dem sienesischen Malerarchitekten Baldassare Peruzzi, die den Gesamtdekor für Bemalung (Verklärung Christi), Tabernakel und Chorgestühl innerhalb der architektonischen Gliederung aufweist (Abb. 126)[3].

Plafonddekoration.

Zahlreicher begegnen uns in Sammlungen Gesamt- und Detailentwürfe für weitläufige Plafonddekorationen, bei denen es sich in erster Linie um eine dem gegebenen Raum entsprechende symmetrische Gliederung handelte. Es war ein Hauptbestreben des Architekten, dem Maler wohldisponierte Felder

[1] Über die frühesten mittelalterlichen Bauzeichnungen, wie z. B. jene des Klosters St. Gallen auf drei zusammengenähten Kuhhäuten vor 830 oder jene des Mönches Eadwin um 1150 usw., siehe Max Hasak: Der Kirchenbau des Mittelalters, Handbuch der Architektur, II. Teil, IV. Band, p. 268. — Von der großangelegten Publikation «Architektonische Handzeichnungen alter Meister», hsg. v. Hermann Egger, Wien 1910, nur Bd. I erschienen.

[2] Reich an Beispielen sind Michelangelos Zeichnungen, so zur Fassade von S. Lorenzo; Frey, Taf. 29, 30, 49, 50.

[3] Albertina, S. R. 129; A. P. 538. Lavierte Bisterfeder, 44·6×29 cm.

zur Verfügung zu stellen, anderseits eine Pflicht des letzteren, falls er sich die Umrahmung selbst zu geben hatte, die Gesetze der Architektur strenge einzuhalten. Durch die häufig gleichzeitige Ausübung beider Berufszweige ward die Aufgabe wesentlich erleichtert und die einheitliche Wirkung gefördert. Äußerst kompliziert hatte sich das Thema seit dem 17. Jahrhundert, als es sich um kunstvoll konstruierte Deckenperspektiven (Scheinarchitekturen) handelte und alle Künste der Phantasie von den Regeln der Augenpunkte abhingen. Gesamtentwürfe und Teilvorlagen von Zwickel- und Ovalfüllungen, Gesimsen, Konsolen für Stuccoarbeiter und Maler waren hiezu vonnöten. Ein überaus reiches Material, besonders von Barockzeichnungen, findet sich in den Uffizien aufgestapelt, das noch der klärenden Bearbeitung harrt[1].

Theaterprospekte.

Eine abgeschlossene Gruppe bilden die ebenfalls seit dem 17. Jahrhundert auftauchenden Theaterprospekte, für welche sorgfältig durchgearbeitete Zeichnungen erforderlich waren und von denen die Mitglieder der Maler- und Architektenfamilie Bibiena eine reiche Auslese hinterlassen haben[2]. Besonders die von Giuseppe Bibiena gezeichneten, fast durchaus diagonal in den Hintergrund geführten Palastbauten mit hochsäuligen Kolonnaden und weit außerhalb der Bildfläche liegenden Augenpunkten gewähren durch kräftig einfallendes Sonnenlicht und klar abgesetzte Schatten eine erstaunliche plastische Täuschung, die gleichzeitig durch Anwendung zweier Tinten farbig gesteigert wurde. Von ähnlichen Gesichtspunkten geleitet, erscheinen die meist anonymen, deutscher Schule entstammenden perspektivisch angelegten Entwürfe zur Bemalung der Häuserfassaden, teils in Indigo, teils buntfarbig[3]. Von ersten Künstlern wie Dürer (L. 182), Holbein (G. I, 8; IX, 3, 7) auf eine dekorative Höhe gebracht, sinken sie bald zu verwunderlichen Künsteleien herab und enden schließlich in handwerksmäßigem Betrieb.

Frankreich.

Einen großen Schatz an architektonisch-dekorativen Entwürfen lieferten die französischen Künstler des 18. Jahrhunderts. Der Innenschmuck der königlichen Schlösser und jener des Adels beschäftigte Erfinder und ausführende Hände ohne Zahl. Prunk- und intime Räume mit Lambris, Alkoven, Kaminen, Baldachinen, Panneaux, Plafonds, Türen- und Fensterumrahmungen, dann Fassaden mit Details von Gesimsen, Balkons, Konsols, Kartuschen, Gitterwerk für Tore und Treppen, ferner Gartendekor und Skulpturen, Fontainen und Kaskaden, italienische Grotten bilden den Inhalt; Zeichnungen, die ob rein architektonisch, ob in malerischer Auffassung einen großen Reiz durch ihren unerschöpflichen Reichtum an Erfindungen gewähren[4].

In das große Gebiet architektonischer Zeichnungen gehören auch die häufig von Malern selbst den Bildzeichnungen beigefügten Rahmenentwürfe, um

[1] Eine Sammelmappe von Decken- und Wandmotiven mit allerlei Details, von Architekten, Bildhauern und Malern herrührend, publizierte Alfredo Melani: Modelli d'arte decorativa italiana raccolti . . . fra i disegni, Milano, U. Hoepli [s. a.].

[2] Eine größere Anzahl davon in der Albertina: Giuseppe Dom., Sc. Bol. 616—638; Ferdinando, Sc. Bol. 588—594.

[3] Vgl. Egger, Architektonische Handz., Taf. 7, 8, 9.

[4] Eine Publikation solcher Zeichnungen in: Les dessins du musée et de la bibliothèque des arts décoratifs par Léon Deshairs, I. Nicolas et Dominique Pineau, Paris 1914.

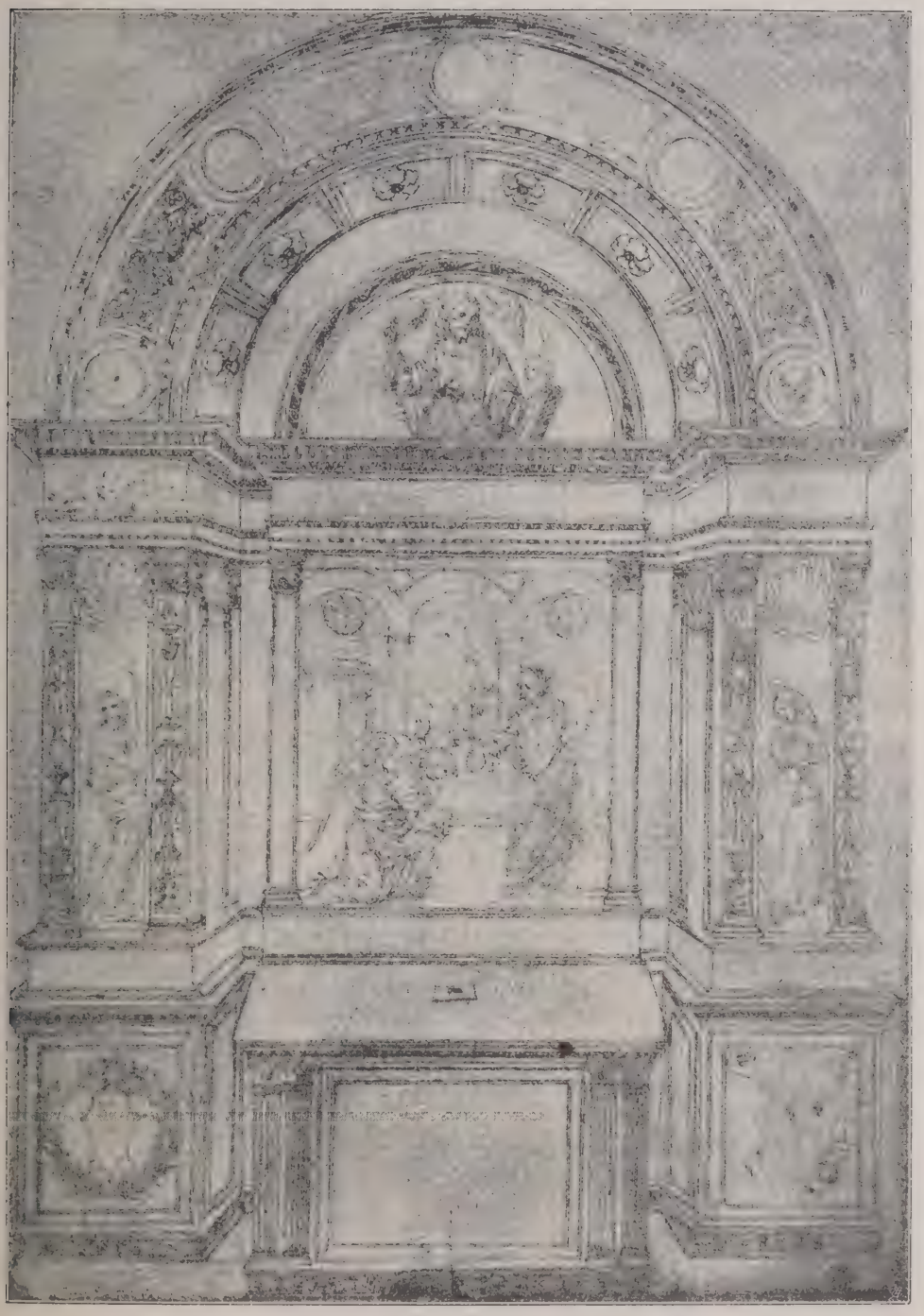


Abb. 127 Lorenzo di Credi, Altarentwurf. Uffizien.

Altar- und Rahmenentwürfe.

dem Besteller die harmonische Vollwirkung zu demonstrieren, dem Bildschnitzer eine Anregung zu geben. Der von dem Architekten angeschlagene künstlerische Wohllaut der Altarnische sollte noch im letzten dekorativen Beiwerk ausklingen. Vielfach setzte sich die Rahmenarchitektur auch in der Tafel fort (Giov. Bellini, Frari-Altar). Im allgemeinen lassen sich wenig Beispiele aufbringen, aber immer genug zur Charakterisierung der Schulen. Schon in J. Bellinis Skizzenbuch finden sich Belege[1].

Italien.

In L. Credis Altarentwurf für eine Verkündigung ist nicht nur der Bildrahmen, sondern auch der ganze architektonische Aufbau mit der Mensa, wie er die Kapellennische zu füllen hatte, wohlbedacht und samt Einzeldekor in der Lünette, den Pilastern, dem Fries und Sockel durchgebildet (Abb. 127)[2]. Jedes Ornament erfährt Berücksichtigung und das Ganze legt von dem weiten Gesichtspunkte und den Architekturkenntnissen damaliger Künstler beredtes Zeugnis ab[3]. Bisweilen wurde die Umrahmung nur flüchtig angedeutet, wie es z. B. von Fra Filippo am Schlusse eines Briefes an Giov. de Medici geschah: «Damit Ihr aber wohlunterrichtet seid, wie er gemacht werde und wie hoch und breit er werden soll, schicke ich Euch die Zeichnung[4].»

In der Regel aber bedeuteten die Entwürfe richtige Vorlagen für den Bildschnitzer. Aus einem Vertrage des Cima da Conegliano mit Alvise Grisonj in Capodistria vom 18. April 1513, worin ihm das große, heute noch bestehende Altarwerk übertragen wurde, läßt sich die Bestimmung erkennen, daß die vorgelegte Bildzeichnung den Rahmenentwurf enthalte, der dem Bildhauer zu übergeben sei «*opera con le fegure sono anotate sulo disegno, aloro dato per lo jntajador (= intagliator)*[5]». Diese Zeichnung ist nicht erhalten, wohl aber andere venezianische Rahmenentwürfe, so jener eines Anonymus in Berlin[6] oder der des Girolamo Santa Croce[7]. Ein Beispiel aus später venezianischer Kunst liefert eine Altarzeichnung des Francesco Montemezzano 1584 in Darmstadt[8], die eine Maria Aegyptiaca zum Gegenstande hat. Für die mailändische Schule findet sich ein interessanter Beleg von der Hand G. Ferraris, heilige Familie[9].

Deutschland.

Die gewissenhaften Deutschen setzten stets Maßangaben hinzu und richteten die gezeichneten Triptychen selbst mit drehbaren Klappflügeln ein, um sie anschaulicher zu gestalten[10]. Mit dem Vordringen der Renaissance nach dem Norden hörte die strenge Einhaltung einer künstlerischen Einheit zwischen

---

[1] Louvre, Ausgabe Ricci I, Taf. 2; Ausgabe Golubew II, 2.

[2] Uff., Nr. 1436, Bisterfeder. A. P. 648.

[3] Ein ähnlicher Altarentwurf aus der Schule Verrocchios in Drawings by old masters, Coll. of Chatsworth by Arthur Strong, London 1902, Taf. 17.

[4] Berenson, Taf. XXXIII. — Guhl I, S. 16, Brief v. 20. Juli 1457.

[5] Giuseppe Caprin, L'Istria nobilissima, S. 135.

[6] Z. a. M., Berlin I, 24 als: Florentiner Meister.

[7] Ambrosiana, Bd. Resta. — Abb. bei Morelli III, Galerie Berlin, S. 93: dreiteiliger Rahmenentwurf mit Lünette.

[8] A. P. 599.

[9] Sammlung Heseltine, London, Abb. in Original Drawings by old masters of the School of North Italy, London 1906, T. 12.

[10] Luk. Kranach d. Ä., Triptychon mit vollständiger Rahmendekoration, Z. a. M., Berlin 203.

Bestimmungsort und Altarschrein auf. Es erfolgte der Import, der sich mit den gotischen Kapellen nur schwer abfand.

Dürers Rahmenentwurf zu dem Allerheiligenbilde bedeutete wohl für ihn selbst ein Ereignis, ein Kompromiß italienischer Renaissance mit deutschem Zierat. Ein Vergleich zwischen seiner Vorlage, dem schlichten Frührenaissance-Altar des Giovanni da Pisa (Padua, Eremitani), und seinem deutsch empfundenen Entwurfe (L. 343) zeigt den schwierigen Umformungsprozeß[1]. Ein ähnlicher Fall bei Dirk Vellert, der für seine Triptychonzeichnung von 1520 mit der Dreieinigkeit und Petrus und Paulus in den Seitentafeln die Leitmotive dem Bellinischen Frari-Altare entlehnte[2].

Barocke.

In der Barockzeit, wo der pompöse Stil mit seinen gedrehten Säulen, geschwungenen Gesimsen und überladenem Figurenschmuck die bemalte Leinwand umwucherte, oder die überbevölkerten Plafondgemälde mit ihren Wolkenhimmeln und Scheinarchitekturen sich innig an den Stuccoschmuck anschlossen, war eine Auseinandersetzung mit dem Architekten, Bildschnitzer und Stukkateur auf dem Wege ausführlicher Zeichnungen dringend geboten. Und gerade im letzteren Falle geht die Arbeitsteilung schon stark erkennbar vor sich. Wir finden farbige Plafondskizzen ohne jede Spur einer dekorativen Umrahmung und daneben die Studien zu derselben von Architektenhand. Aber selbst die individuelle und einer oft willkürlichen Phantasie folgende Formensprache der einzelnen Mitarbeiter hob nicht das Einheitliche auf, eine Freiheit, wie sie nur der Reichtum der Barockformen ermöglichte.

b) Glasvisierungen, Scheibenrisse.

Disegni per le finestre di vetro. — Glaes-schrijven.

Kirchenfenstervorlagen.

Zur Zeit der handwerksmäßigen Erzeugung bunter Glasfenster, und zwar Jahrhunderte lang nur für Kirchen, wie sie uns Theophilus (ca. 1080—1120) berichtet[3], benötigte man noch keiner besonderen kompositionellen Vorarbeiten.

[1] J. Meder, Zur Umrahmung des Allerheiligenbildes. Neue Beiträge zur Dürer-Forschung in: Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XXX, S. 234.

[2] Achenheim, Der ital. Einfluß in der vläm. Malerei (Zur Kunstgesch. d. Auslandes, Heft 77, Taf. IV).

[3] Schedula divers. artium in Quellenschr. f. Kunstgesch. VII. Es wird nicht unangebracht erscheinen, diese wichtige und früheste Quelle in wörtlicher Übersetzung nach Ilg wiederzugeben (L. I, C. XVII: De componendis fenestris): «Wenn du gläserne Fenster zusammensetzen willst, bereite dir vorerst eine Holztafel, eben und so lang und breit, daß du die Fläche eines und desselben Fensters zweimal darauf machen kannst. Nimm Kreide, schabe mit dem Messer von derselben über der ganzen Tafel hin, sprenge überall Wasser darauf und verreibe es mit dem Tuche. Wenn es trocken, nimm das Maß eines Fensters und entwirf auf dem Brette dasselbe nach Lineal und Zirkel mittels Blei oder Zinn, und wenn du eine Randverzierung daran haben willst, ziehe sie in beliebiger Breite und Ausführung. Ist das getan, entwirf die Bilder vorerst mit Blei oder Zinn, dann mit roter oder schwarzer Farbe, wobei du alle Linien sorgfältig machst. Hierauf, indem du die Mannigfaltigkeit der Gewänder verteilst, merke jede Farbe an ihrer Stelle an und für das andere bezeichne die Farbe mit einem Buchstaben. Dann nimm ein Bleigefäß, worein mit Wasser verriebene Kreide kommt, und mache dir zwei oder drei Pinsel. Nimm ein Stück Glas, welches aber größer sei als die Stelle, auf die es zu legen ist, bringe es aur die Fläche dieses Raumes und so wie du durch das Glas hindurch auf der Tafel die

Man entwarf die schlichten Heiligenfiguren nach Tradition und Maß mit dem Blei- oder Zinngriffel auf fenstergroßen, leicht mit Kreide hergerichteten Holztafeln und zog sie mit kräftigen Pinselstrichen in Rot oder Schwarz aus. Die Farbenangaben erfolgten durch Buchstaben. Cennini ist der Meinung, daß diejenigen, welche die Glasmalerei ausüben, mehr Praxis als Zeichnung haben (K. 171). Wir müssen hier in erster Linie an Klostermaler denken. Haben wir auch von den frühesten Erzeugnissen in Frankreich (Reims) keinerlei Bericht, so erfahren wir über die bald darauf folgende Glasmalerei in Tegernsee, daß der Mönch Werinher (1068—1091), der fünf Fenster herstellte, Maler, Goldschmied und Schmelzwirker gewesen sei[1]. Auch Theophilus ist Presbyter und nach Ilgs Vermutung Goldschmied. Erst später, als sich das Handwerk zu einer gewissen Vollkommenheit entwickelt hatte, wurden in Italien erfindungsreiche Künstler herangezogen. Künstlerkartons. Ghiberti[2], Donatello, Uccello schufen Entwürfe für die Fenster des Florentiner Domes. In Perugia empfing Benedetto Bonfigli am 4. April 1467 von dem Kloster S. Pietro 5 Fiorini für den Karton zu einem heute nicht mehr bestehenden Glasfenster in der Sakristei[3]. Perugino zeichnete für das Kloster der Gesuati vor Porta Pinti Kartons, «solange er lebte[4]». Man lieferte von Florenz aus in die Provinz, wie Davide und Benedetto Ghirlandaio 1495 für den Pisaner Dom[5]. Die Bezahlung der Künstler scheint auch in Deutschland nicht schlecht gewesen zu sein. Holbein d. J. erhält am 24. Okt. 1517 in Luzern für eine Visierung 1 Pfd. 9 sh.[6]

Welcher Art und Beschaffenheit jene italienischen Vorzeichnungen waren — man spricht immer nur von *disemgnio (disegnio)* — läßt sich mangels hinreichender Belege nicht feststellen. Es konnten ebensogut Zeichnungen im kleinen Maßstabe als Kartons sein. Fischel hat für eine Perugino-Zeichnung, h. Bischof in einer Nische (Berlin), die Verwendung als Scheibenriß geltend gemacht[7].

Papierkartons. Mit der Verbilligung des Papieres setzt auch der aus vielen Bogen zusammengeklebte Papierkarton ein, auf dem nicht mehr mit Blei oder Zinn, sondern mit Kohle entworfen wurde. Die Endredaktion erfolgte mit Tinte. Cennini führt dieses Verfahren als eine, wie es scheint, allbekannte Praxis an (K. 171). Im Sinne der schon im 14. Jahrhundert üblichen Graumalerei bediente man

---

Züge erblickst, ziehe sie mit Kreide an dem Glase, jedoch nur die äußeren Konturen. Auf dieselbe Art wirst du alle Gattungen Glas bezeichnen, sei es bei Gesichtern, Gewändern, Händen, Füßen, Säumen.» Darnach folgte das Ausschneiden der einzelnen Gläser und das Zusammensetzen derselben mit Bleistreifen.

[1] Otto v. Falke, Glasmalerei im Mittelalter, in: Illustr. Gesch. d. Kunstgew. I, S. 252.

[2] Merrifield I, p. LXIII. — Baldinucci, Libro di Deliberazione de' Signori Operai, b. 1436, A. C. 8.

[3] W. Bombe und A. Rossi: Gesch. d. Peruginer Malerei, in: Ital. Forsch. V, 321.

[4] Vas. Mil. III, 572. — Fischel, Zeichnungen d. Umbrer, S. 17.

[5] Für den Betrag von 6 Lire und 12 Soldi. Tanfani Centofanti, op. cit. p. 136.

[6] E. His, Lehr- und Wanderjahre Holbeins d. J. (Jahrb. d. pr. Ks. 12, S. 64).

[7] Zeichnungen der Umbrer, Taf. V und Text S. 24 und 99, Nr. 26. Leider ist dieselbe ohne Hintergrund, um sie bestimmt als Glaszeichnung erweisen zu können. Kreide, laviert, mit Pauselöchern. 41·8 × 25 cm.

sich auch grauer Grundierungen, auf welchen die Zeichnung in Clairobscur-Technik ausgeführt wurde. Darüber belehren uns die Originalentwürfe von Angioletto da Gubbio aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts für das große Fenster in der Kapelle S. Ludovico der Basilika in Assisi, nach Merrifield im Besitze des Grafen Fr. Ranghiasi Brancaleone in Gubbio[1].

Nordische Beispiele.

Mehr bietet der Norden, wenngleich es auch nur spärliche Reste sind. So befindet sich im British Museum ein St. Petrus zu dem Bamberger-Fenster im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg aus der Zeit um 1505, den J. Schinnerer dem Wolfgang Katzenheimer zuschreibt. Der auf mehreren Bogen (1 m zu 40 cm) in Tusche und Pinsel gezeichnete Karton gleicht an Größe völlig der Ausführung[2]. Weitere deutsche Kartons verwahrt heute das Baseler Museum von der Hand Holbeins d. J., teils in Gänze aufgespannt, teils in Bogen zerschnitten. Max Rooses beschrieb drei vom Jahre 1548 datierte niederländische Kartons für Karl V., angeblich von dem Hofmaler Pieter Coeck van Alost gemalt (Eremitage)[3]. Etwas später fallen die in der Literatur bekannten und in der Sakristei von St. Jans in Gouda aufgestellten Kartons der beiden Crabeth[4], Wouter und Dirck, die bereits den Einfluß der

Abb. 128. Pieter de Jode, Kirchenfensterentwurf.

[1] Memorie storiche di Ottaviano Nelli, da Luigi Bonfatti, Gubbio 1843. — Merrifield I, p. LXII.

[2] Joh. Schinnerer, Wolfgang Katzenheimer von Bamberg (Monatshefte f. Kw. VI, 322, Taf. 77, 78).

[3] Max Rooses, De Teckeningen der Vlaamsche Meesters: De Romanisten. Onze Kunst 1902, S. 168. Neuerer Zeit von Hedicke und M. J. Friedländer Michel van Coxcie zugeschrieben (Jahrb. d. pr. Ks. XXXVIII, S. 87).

[4] Über Crabeth siehe N. Beets in Thieme, Allgemeines Kunstlexikon VIII, 42. — Zur Lit.: Vitraux peints de l'église S. Jean à Gouda. Ad autographum majus delineavit J. C. Boëtius, P. Tanje sculp. en langues franç. et holland. (Amsterdam vers 1740).

heraldischen und allegorischen Richtung auf die kirchliche Glasmalerei bekunden. (Siehe Kap. Kartons.)

Entwürfe.

Daß derartigen für die Glasmaler bereits fertiggestellten Zeichnungen auch kleinere Entwürfe oder Skizzen vorausgingen, beweisen einzelne Reste, die heute in ihrer Mehrzahl nur geringe Beachtung gefunden haben. Sie sind, je nach dem Stadium ihrer Entwicklung, bald mehr, bald weniger ausgeführt. Besonders nach 1500, soweit die Belege erkennen lassen, begegnen uns bogengroße Federentwürfe, die, mit Farbenangaben versehen oder seltener koloriert, oft nur mit getonten Gesichtern und Händen den Werkstätten zur Vergrößerung und weiteren Ausführung übergeben wurden. So eine in der Nationalgalerie von Schottland befindliche, farbig angelegte Zeichnung zu einem gotischen Fenster, wahrscheinlich von einem Nürnberger herrührend[1]. Von Dirick Vellert existiert in der Albertina ein größerer Rest mit der Weihe eines Bischofs[2]. Ähnliche Entwürfe zu dem «Leben des hl. Johannes» werden dem Jehanin Mabuse zugeschrieben[3]. Die in den Niederlanden um die Mitte des 16. Jahrhunderts tätigen Brüder Crabeth, Aertsen, L. Cornelisz de Kock, später P. de Jode und Abraham Diepenbeeck, lassen in ihren Entwürfen bereits den manieristischen Geist und das Aufgeben der guten alten Zeichenweise erkennen[4].

Abb. 129.
Altniederländer, Scheibenriß in Clairobscurtechnik.

Technisches.

Während sonst Rahmen und Windruten mit Rötel bezeichnet wurden, zerschnitt man auch den Entwurf in kleinere Rechtecke und klebte sie derart auf einen zweiten Bogen, daß zwischen ihnen die Rahmenbreite frei blieb, in die hinterher die Fensterleisten einliniert wurden. Dies hatte seine Nachteile, denn die Folge davon war, daß einzelne Figuren ihren Zusammenhang verloren und unnatürlich verlängert wurden (Abb. 128, siehe die überhohen Infeln der beiden Bischöfe oben)[5].

---

[1] Vas. Soc. VII, 25a, b. — Ferner Frankfurt, Städel, A. Dürer (?) mit gleichzeitigem Rahmenwerk (Städel, Publ. I, 12).

[2] A., Inv. Nr. 15.122, signiert und datiert 1525. Glück, Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XXII, 24.

[3] Uffiz. Nr. 1336—1338.

[4] Albertina: Crabeth, Inv. Nr. 7874, Aertsen, Inv. Nr. 7879, 7984. Ebenso Lucas Cornelisz de Kock um 1495—1552, Akademie Wien, A. P. 1398.

[5] Albertina, Inv. Nr. 8199, Kreide, Ausschnitt.

Besser unterrichtet sind wir über die nordische profane Glasmalerei. Die heute noch als umfangreich zu bezeichnende Masse erhaltener Glaszeichnungen, zumal der Niederländer, Rheinschwaben, Schweizer, Augsburger, Nürnberger aus dem 15. und 16. Jahrhundert gibt uns ein bestimmtes Entwicklungsbild für die kleinen, in Rathäusern, Zunftstuben und bürgerlichen Wohnungen angebrachten, beliebten Zierscheiben mit Heiligenfiguren, mythologischen und historischen Darstellungen und dem jeweiligen Wappen der Stifter oder dem Ehewappen, bald in Vierpässen (meist 15. Jahrhundert), bald in Kreisen oder Vierecken (16. Jahrhundert). Die Visierungen gingen von Werkstatt zu Werkstatt und wurden handwerksmäßig immer aufs neue kopiert und nach Bedarf umgestaltet[1]. Zierscheiben.

Vor 1500 lassen sich für in Schwarzlot gerissene Konturscheiben noch vereinzelt Weißschwarz-Zeichnungen konstatieren, welche von den sich im nächsten Jahrhundert fortsetzenden Weißrot-[2] oder Weißbraun-Entwürfen abgelöst werden, schlichte, wenig durchgeführte Blätter mit scharf betonten Umrissen und ohne jeden Mittelton. (Siehe Weißschwarz-Zeichnung, S. 50 und 162.) Aber ebenso behauptet sich noch die ältere, einfache Tuschfedervisierung auf weißem Papier, z. B. in Vierpaßrissen aus dem Kreis des Hausbuchmeisters, oder auch in einzelnen Flügeln derselben (Schmitz, Abb. 172, 187). Weißschwarz-Risse.

Nach 1500 treten zwei große, technisch und lokal leicht unterscheidbare Gruppen auf. Während die niederländisch-niederrheinische Glasmalerei im Anschlusse an die Miniatur-Grisaille die Darstellung auf einer ungeteilten Glastafel grau in grau fein ausstupfte und demnach schon in der Vorlage eine durchgeführte Clairobscurtechnik auf grauer Grundierung mit weißer oder gelber Höhung verlangte (Abb. 129)[3], finden sich am Oberrhein, in Augsburg und Nürnberg mehr oder weniger dick konturierte Federzeichnungen mit klaren Schattierungen oder Lavierungen auf weißem Papier, da die süddeutsche Glasmaltechnik bei ihrer Verwendung mehrerer farbiger Glasstücke (buntes Hüttenglas) das Hauptgewicht auf einen deutlichen Umriß legen mußte (Abb. 54)[4]. Derselbe wurde, wenn die Feder nicht genügte, mit dem Tuschpinsel dick nachgezogen, damit er noch durch die daraufgelegten einzelnen Farbgläser deutlich durchscheine und das Nachmalen mit Schwarzlot ermögliche. Die Zeichnungen waren in dem ersten Falle richtige Vorlagen, in dem letzteren Unterlagen und Kartons zugleich. Die Verschiedenheit dieser Techniken war auch Ursache, daß die Komposition in der ersten Gruppe alle Freiheit und allen Figurenreichtum gestattete, in der zweiten aber nur schlichte, klare Darstellungen, meist auf Sockeln oder vor einer Brüstung stehende Einzelfiguren bedingte. Komposition und Innenzeichnung waren vereinfacht und bestimmt, Gesichter und Hände öfter mit fleischfarbigen Tönen angelegt (lîbfarb), meist ohne Hintergrund, mit beigefügten Wappen, Farbenangaben und dem die Silhouette Technische Zweiteilung.

[1] Dabei begnügte man sich mit einfachem Durchpausen der Konturen. Vgl. die vielen Breu-Kopien. — P. Ganz, Über die schweizerische Glasmalerei und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte, in: Basler Museumsberichte, 58. Jahrg., Neue Folge II, S. 27.

[2] Urs Graf, Albertina.

[3] Albertina, Inv. Nr. 11, ehemals Taddeo Gaddi; Durchm. 23 cm.

[4] Über das Technische der Grisaillemalerei bei Schmitz, Die Glasgemälde, S. 64 u. 101.

umfahrenden Kohle- oder Rötelkontur zur Bezeichnung der Form und Größe des farbigen Glasstückes (Verbleiung)[1].

Deutschland. In dem Maße, als sich das bequemere Bemalen ganzer Scheiben in Deutschland verbreitete, erhielt der Scheibenriß auch hier eine kompositionelle Ungebundenheit und freie Federführung auf weißen Papieren. Jörg Breus Scheibenzeichnungen weisen diese fortschrittliche, jene H. Baldungs noch die ältere Form auf. Nichtsdestoweniger bürgerte sich auch in Deutschland die Anfertigung von Clairobscur-Scheibenrissen d. i. auf grundierten Papieren im Sinne niederländischer Manier ein. Die Schweizer bevorzugten dabei immer lebhaftere Farben; während H. Leu 1514 noch ein Dunkelblau beibehielt, sehen wir bei Urs Graf Karmin, Gummigutt, Terra di Siena[2].

Auch kompositionell fanden die Scheibenrisse mit dem Eintritt der Renaissance und deren figuralen und architektonischen Formenfülle, der Bereicherung der Glasmaltechnik an neuen Farben und Vorteilen, der Erteilung zahlreicher Aufträge von Seite eines aufstrebenden Bürgertums eine völlig neue Ausdrucksweise. Das Format, meist hochgestellte Rechtecke mit einer Grisailledarstellung

Holbein. oben querüber, vergrößert sich. Holbein d. J. war schon während seines Luzerner Aufenthaltes, und mehr nach demselben in Basel, der hervorragendste Interpret dieser neuen Richtung. Der monumentale Stil seiner Kompositionen, in großen Fassadenmalereien erprobt und betätigt, geht auch auf seine Glaszeichnungen über. Und es ist interessant zu beobachten, wie dieser überflutende Profanstil sich auch auf seine kirchlichen Aufträge erstreckt. Figuren mit italienischen Posen (Mantegna) und Ornamente aus italienischen Stichen weiß der Künstler bei seiner reichen, nie versagenden Kompositionsbegabung mit deutscher Empfindung zu verschmelzen.

Verfall. Holbeins Geschmack und Einfluß auf seine Schweizer Nachfolger war ein sehr geringer. Die immer mehr und mehr ins Heraldische geratende Richtung verlor sich in leeren Umrahmungsschnörkeln und Rollwerk, bei völliger Verzichtleistung auf eine gute Figur. Man ging gegen Ende des Jahrhunderts in der Anfertigung der Zeichnung nur mehr handwerksmäßig vor, verzichtete auf Meisterentwürfe, behalf sich mit Kopieren und Kombinieren. Man zeichnete nur die linke Hälfte und pauste durch einfaches Zusammenfalten die rechte durch. Noch manches Blatt verrät diese Manipulation durch die vertikale Bruchfalte (Basel, U 1, 70, Bernhard Herzog). Rötelgrenzlinien mit eingeschriebenen Buchstaben zur Bezeichnung der verschiedenfarbigen Gläser bilden noch charakteristische Kennzeichen.

Immer bleiben Feder und Tinte, deren vergilbtes Braun sich heute von den Flächentuschierungen stark abhebt, vorherrschend. Bei Holbein wechselt noch der spitze Pinsel mit der breiten Rohrfeder regelmäßig ab. Braune, selbst blaue Lavierungen setzen in der Folgezeit ein. Die Verwendung neuer Farbennuancen erkennen wir bei Tobias Stimmer sowie auch in den Niederlanden an den grellfarbigen biblischen Kompositionen auf leuchtend rot, grün, violett grundierten Flächen (Sammlung Liechtenstein, Wien).

[1] Als typisches Beispiel ein Johannes Ev. in der Weimarer Sammlung; Tafel II, 7 der Prestelgesellschaft. Ferner Wappenrisse von Baldung in der Albertina.

[2] Basel, U 10, Nr. 86, 88–90.

c) Vorzeichnungen für Kupferstich und Holzschnitt.

Allgemeines.

Ein streng begrenzter Begriff einer graphischen Vorzeichnung — ob als freie Erfindung oder nach fremden Kunstwerken gezeichnet, ob für Stich, Radierung oder Holzschnitt bestimmt — läßt sich angesichts des schwankenden Bildes kaum geben. Zweck, Ausdrucksmittel und Zeitunterschiede, von individuellen Methoden nicht zu sprechen, gewähren ein derartig buntes Feld, daß es schon schwer hält, darin einzelne Gruppen festzustellen. Selbst zwischen einer Bildzeichnung und einem freien graphischen Entwurf können die Formdifferenzen auf ein Minimum herabgedrückt erscheinen. Wer wollte zwischen Dürers Entwürfen: Martertod der Zehntausend (Bildentwurf) und Mariae Heimsuchung (Marienleben) besondere Unterschiede herausfinden oder an den frischen Bildniszeichnungen G. F. Schmidts erkennen, daß sie von einem ausgesprochenen Graphiker herrühren?

Erst dann, wenn in der Komposition mit besonderer Absicht der Zweck hervorgekehrt wird, lassen sich ab und zu Anhaltspunkte beobachten. Segnet Christus mit der linken Hand (Mair von Landshut, A. P. 146) oder ersticht sich Pyramus mit der Linken (Unbekannter deutscher Meister 1520, Berlin) mit gleichzeitiger Belichtung von rechts, so können wir sicher einen graphischen Zweck voraussetzen. Auch die von links nach rechts geführten Schattierungslinien lassen Gleiches vermuten. Gewisse technische Ausdrucksweisen wie Weißschwarz- oder Clairobscurtechnik, vereinfachte, sorgfältige Umrisse (Abb. 132), pedantische Federschattierungen mit Kreuzlagen[1] oder innere Widersprüche zwischen reicher Erfindung und kümmerlich-mühevoller Darstellung weisen auf eine graphische Bestimmung hin, wobei eingeschwärzte Rückseiten, Griffelungen und Übertragungsnetze die Vermutung verstärken oder bestätigen.

Maler- und Berufsgraphiker.

Im wesentlichen müssen zwei Hauptgruppen unterschieden werden: Zeichnungen der Malergraphiker für eigene Zwecke oder als Vorlagen für Holzschneider und Stecher; und Zeichnungen der Berufsgraphiker, bald nach eigenen Naturstudien (Porträts und Landschaften), oder nach eigenen Erfindungen (Illustrationen und dekorative Blätter), bald nach Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen und Architekturen anderer (Vervielfältigungen).

Stichentwürfe.

Die schwierige Handhabung des Stichels auf der Metallplatte, wo jeder Fehlstrich eine umständliche Korrektur mit sich brachte, erforderte einen genauen und sicher aufgepausten Vorriß. Dieses schon aus der Goldschmiedtechnik stammende Verfahren machte es dem freischaffenden Künstler, dem Malergraphiker, erst recht zur Pflicht, sich durch vieles Umkomponieren und Umpausen eine gebrauchsfertige Zeichnung anzulegen.

Dürer.

Dürers Adam und Eva (B. 1) gewährt uns durch die noch erhaltenen Entwürfe, Umrißzeichnungen und Detailstudien einen deutlichen Einblick in das vorbereitende Schaffen eines gewissenhaften Künstlers. Die Studien L. 173, 234, 241, 242, 475, 476 geben sowohl für die Haltung der Figuren, als auch für die Arme und Hände eine bestimmte Entwicklungsreihe (Abb. 130[2] und 188).

[1] So Pergamentzeichnungen von Gillis Sadeler, Jan Wierix, Goltzius.
[2] Pierpont Morgan, A. P. 1177, L. 173, Bisterfeder, 35·3×36·4 cm.

Abbildung 130 zeigt den Abschluß der Komposition, aber noch ohne Landschaft. Die verkehrtseitige Griffbewegung (Eva) und Linksschattierung beider Gestalten werden im vorhinein berücksichtigt. Der Albertina-Probedruck (Abb. 131) enthält noch teilweise die streng aufgepausten und mit dem Stichel nachgezogenen Konturen. Den besten Beleg, vielleicht den einzigen aus jener Zeit, für eine bis zur Übertragung vorbereitete, aber nicht zur Ausführung gelangte Komposition bildet der sorgfältig gearbeitete, aus mehreren verschiedenen Elementen zusammengesetzte Federumriß Dürers in Windsor (L. 389). Die beiden mysteriösen Worte: *pupila augusta* erscheinen bereits in Spiegelschrift (Abb. 132)[1].

Abb. 130. Dürer, Vorzeichnung zu Adam und Eva.

Von Porträts abgesehen, haben sich wenig Stichzeichnungen der Malergraphiker erhalten. Sie gingen wohl während der Arbeit zugrunde und vielleicht hat der genannte Dürer-Riß seine Konservierung der Nichtausführung zu verdanken. Aber nicht jede mit einem Stich scheinbar übereinstimmende Zeichnung darf als Vorzeichnung gelten, wie z. B. Dürer «Die Gerechtigkeit» (L. 203), die nach dem Stiche B. 79 von fremder Hand kopiert wurde. Das Kapitel: Kopieren nach Zeichnungen und Stichen (S. 254) hat diese erzieherischen Übungen zur Genüge hervorgehoben.

Radiervorlagen.

Erst die virtuose Radierung, das freie Ausleben des Griffels auf der harten Platte, ermöglichte im Prinzip den Verzicht auf eine Vorzeichnung. Trotzdem gehen auch hier vielerlei Kompositionsskizzen, figürliche oder landschaftliche Anhaltspunkte, mitunter selbst eine wohldurchdachte Vorzeichnung voraus. Sogar Dürers oder Rembrandts strichsichere Hand versagte sich nicht eine Gesamtanlage oder Details mit der Feder. Von letzterem weist Hofstede de Groot für 32 Radierungen Vorstudien nach[2]. Aber auch hierin haben Zeit und Werkstatt gründlich aufgeräumt. Zu dem fast 1500 Blatt umfassenden Callot-Werk haben sich verhältnismäßig nur geringe zeichnerische Reste erhalten.

[1] Meder, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung, Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XXX, S. 218. — Weisbach, Der junge Dürer, S. 53.

[2] Hofstede, Handz. Rembrandts, S. XXf.

Künstlervorlagen.

Eine Übergangsgruppe bilden jene von Malern für Berufsgraphiker geschaffenen Erfindungen, die teils eine gewisse Ausführung, teils nur flüchtige Entwürfe aufweisen. Frühzeitig lag den Künstlern selbst daran, ihre Kompositionen in Stichen zu veröffentlichen[1], häufiger arbeiteten sie für Verleger[2]. Der Höhepunkt des Illustrationszeichnens fiel in das 18. Jahrhundert Frankreichs (Gravelot, Cochin fils, Eisen, J. M. Moreau, Gabriel und Augustin de Saint Aubin, Monnet).

Holzschnittentwürfe.

Der reiche Holzschnittbetrieb in Deutschland setzte gleicherweise Skizzen und pausfähige Zeichnungen seitens der Künstler voraus. Doch war es im 15. und 16. Jahrhundert üblich, daß Verleger der Kürze halber die Illustrationen von «Reißern» direkt auf die kleinen Holzstöcke zeichnen ließen (Linden Bret, Formbret, zu entwerffen uff eyn bret, zu eynem drucke uss zu stechen)[3], wobei die schlichten Konturen auf dem leichten Kreidegrund entworfen und dann mit der Feder ausgeführt wurden[4]. Aber gewiß fand jede größere oder bessere Zeichnung ihre genaue Übertragung erst durch Pause oder Umdruck auf den Stock, schon aus dem Grunde, weil der Holzschneider klare Konturen, frei von allen irreführenden Pentimenten, verlangte.

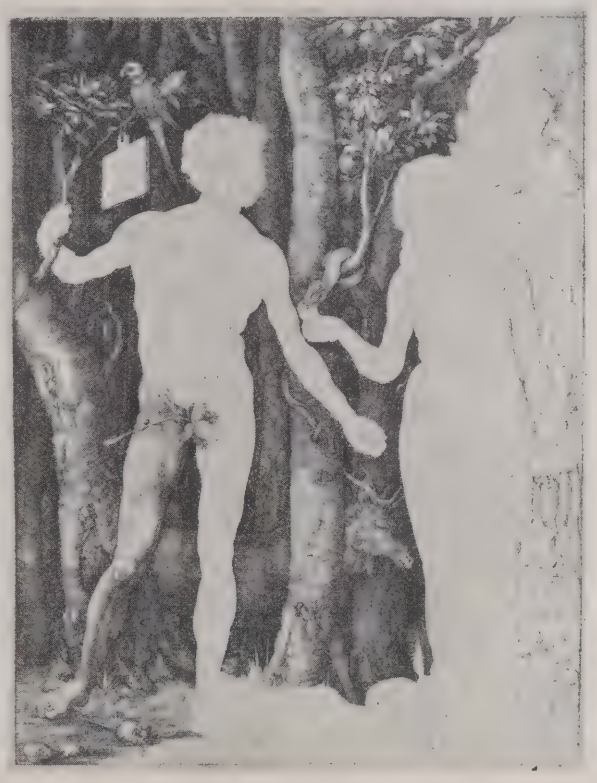


Abb. 131. Dürer, Probedruck der Albertina.

[1] Die Beispiele sind zahlreich. Raffael hatte in Marcanton seinen Stecher, der, wie Kristeller nachgewiesen, die Zeichnungen des Meisters frei umgestaltete (Jahrb. d. pr. Ks. XXVIII, S. 199 ff.). Bandinelli zeichnete für Agostino Veneziano (Vasari, Vita Bandinelli). Rubens und Van Dyck beschäftigten einen ganzen Stecherkreis.

[2] Es lag im Interesse der Verleger, gute Namen auf ihren publizierten Blättern zu haben, und es darf daher nicht wundern, wenn sie ihre Aufträge zu ganzen Serien an bekannte Künstler erteilten. Der rührige Hieronymus Cock bestellte 1557—1560 bei Pieter Brueghel d. Ä. die Folge der Tugenden und Todsünden.

[3] Zülch, Martin Caldenbach, Rp. f. Kw. XXXVIII (N. F. III, 154). — H. Sachs, Beschreibung aller Stände auff Erden, Frankf. a. M. 1568: Figur des Reißers.

[4] Hierher gehören die Holzstöcke aus der Bergmannschen Offizin (Basel). — Ferner der bezeichnete Holzstock von Altdorfer v. J. 1512 in München (Sturge-Moore, Altdorfer, T. 3). — F. Stadlers Annahme (Wolgemut und der Kürnberger Holzschnitt S. 5), daß die Erfindungen von eigenen Hilfszeichnern übertragen und ausgeführt wurden, ist nicht erwiesen. — Entgegnung von E. Römer (Rp. f. Kw. XLII, S. 131).

Clairobscur-Holzschnitte.

Je mehr sich die graphischen Techniken zeitlich entwickelten, desto mehr gingen Vorlage und Ausführung auseinander. Man bemerkt dies deutlich bei den Clairobscur-Holzschnitten. Während die deutschen Vorzeichnungen des 16. Jahrhunderts wie z. B. Urs Grafs Zeichnung «Teufel mit Weib» von 1513 (Basel, U 10, 42) durch verkehrtseitige Schattenanlage und umgekehrte Schrift noch auf die Reproduktion Rücksicht nahmen, war dies bei großflächigen italienischen Zeichnungen (Parmegianino, Salviati, P. Farinati) nicht mehr der Fall, so daß Holzschneider wie Andrea Andriani, Ugo da Carpi, Gian. Bologna alle drucktechnischen Erfahrungen im reichen Maße besitzen und sich die richtigen Tonwerte und verschiedenen Druckstöcke selbst bestimmen mußten[1]. Ebenso hatten sich auch Stecher die freie Ausdrucksweise ihrer Vorlagen erst nach vorgenommenen notwendigen Änderungen für ihre Zwecke zurechtzurichten. Schon die mit dem Pinsel getuschten Schattierungen erforderten beim Übertragen ins Lineare eine wohlberechnete Umformung. Van Dycks Porträtentwürfe zur Ikonographie in Kreide oder gar grau in grau auf Holztafeln setzten gewandte Graphiker voraus.

Berufsstecher.

Die große Anzahl der Kupferstichzeichnungen verdanken wir den Berufsstechern; ein fast unübersehbares Stoffmaterial von den verschiedensten Qualitätsabstufungen, je nachdem sie selbständige Studien, eigene Erfindungen oder schablonenhafte Nachzeichnungen nach allerlei Vorbildern enthalten. Nicht immer begegnet uns darin die kleinliche, linear saubere Manier, wie es das Professionsmäßige mit sich brachte und wie wir es z. B. bei Porträtvorlagen von Goltzius und dessen Zeitgenossen beobachten.

Wir finden im 18. Jahrhundert viele freie künstlerische Entwürfe von frischer Empfindung, die sich kaum von Malerzeichnungen unterscheiden würden, wenn nicht, wie bei Porträtzeichnungen, allerlei Aufschriften, Lebensdaten, ovale Umrahmungen mit allegorischem Beiwerk und Wappen sie kenntlich machten. Besonders in Frankreich lassen sich zeichnerische Meisterstücke auf blauem Papier in schwarzer und weißer Kreide und in weiterer Entwicklung *aux trois crayons* auf lichtbräunlichem Ton finden.

Illustrationszeichner.

Leichter erkenntlich sind jene seit Claude Gillot aufgekommenen Illustrationszeichnungen für Prachtwerke, die in J. M. Moreau, H. F. Gravelot, Ch. Eisen, P. Ph. Choffard, C. Marillier, Debucourt, Le Barbier erfindungsreiche und geschmackvolle Vertreter fanden. Wiewohl selbst Stecher und Radierer, verlegten sie sich mehr auf das Zeichnen als auf das mühsame Stechen und überließen die Ausführung geschickten Gehilfen[2]. Meist sind es mit spitzem Rötel ausgearbeitete handgroße Blättchen mit angedeuteten Legenden, die in Sammlungen bald als Originale, bald als Contreépreuves auftauchen, da sie bei ihrer Benützung durchwegs abgeklatscht wurden.

Auffallend zahlreich erhalten sind jene von den reproduzierenden Stechern herrührenden Vorarbeiten, die alte Sammlungen wie ein Unkraut überwuchern

[1] Zeichnungen dieser Art sind heute selten, und von ihnen wohl zu unterscheiden sind die häufiger auftretenden Kopien nach Clairobscur-Holzschnitten.

[2] Lippmann, Der Kupferstich, 3. Aufl., S. 184.

Abb. 132. Dürer, Vorzeichnung zu einem nicht ausgeführten Stich.

und Jahrhunderte hindurch sogar Anspruch auf Künstlernamen erhoben, nach deren Gemälden sie kopiert worden waren. Trotzdem unterscheiden sie sich wesentlich von den bereits besprochenen durch die glatte, häufig empfindungslose Mache, die nur darauf ausging, ein Gemälde, eine Skulptur kontur- und flächengetreu wiederzugeben. Wichtiges und Unwichtiges, Vordergrund und

Reproduzierende Stecher.

Hintergrund erfuhren die gleiche Behandlung. Draperien erfreuen sich einer besonders feinen, gleichmäßigen Durchführung. Der Ausdruck der Gesichter wird flach, sie gleichen in vielfigurigen Kompositionen einander wie jene von Geschwistern. Wenn wir erstaunen, zu welch plastischer Klarheit und glanzvoller Technik die darnach gearbeiteten Stiche sich oft erheben, so muß daran erinnert werden, daß die Durchführung auf der Platte durch fortwährendes Vergleichen mit dem Original, oft unter den Augen der Maler erfolgte.

Merkmale.

Abb. 133. P. Pontius, Philipp IV. Stichzeichnung nach Rubens.

Neben dieser sich auf alle Teile gleichmäßig erstreckenden Behandlung findet man noch allerlei Merkmale, so die Gegenseitigkeit. Man unterzog sich bei Kopien nach großen Gemälden der schwerfälligen Prozedur des Spiegelzeichnens, «durch den Spiegel», um eine negative Vorarbeit zu erhalten. Einfacher freilich war die Zeichnung im richtigen Sinne in Kreide oder Rötel, welche hinterher abgeklatscht wurde. Die größte Anzahl der Kupferstichzeichnungen ist originalseitig. Die Schwierigkeiten einer genauen Kopie, zumal nach Deckenbildern, waren ohnehin bedeutende und die Verkleinerung, die Umsetzung der farbigen Tonwerte erheischten allezeit einen gewandten Zeichner. Weitere Kennzeichen sind Griffelspuren in allen Hauptlinien bei gleichzeitiger Bedeckung der Rückseite mit Graphit, Kreide- oder Rötelstaub, gegriffelte oder mit Stiften gezogene Netze und selbst Pauselöcher. In der französischen Schule des 18. Jahrhunderts, wo man auf eine sorgfältige Zeichnung in Kreide oder Rötel hielt und dieselbe auch nicht gerne der Zerstörung preisgeben wollte, klatschte man sie einfach mittels Pressendruck auf den weißen oder schwarzen Grund der Kupferplatte ab. Solche Zeichnungen, matt und flau im Strich, der stofflichen Frische beraubt, sonst aber wenig versehrt, tragen außerdem in der Mitte des oberen und unteren Randes kurze vertikale Griffellinien (Passerlinien). Man findet letztere häufig auf Porträtzeichnungen in Kreis- oder Ovalform[1].

Federzeichnungen.

Vorlagen, mit der Feder ausgeführt, offenbaren bereits alle Exaktheiten graphischer Linienführung (Parallelstriche, Kreuzlagen, Häkchen). Besonders charakteristisch ist die partienweise Flächenbehandlung in Punkten[2].

[1] Z. B. Bildniszeichnung des Jean Law von G. F. Schmidt, Albertina 4259.

[2] Belehrende Beispiele bietet Jan Wierix, dessen aufs feinste gearbeitete Federzeichnungen auf Pergament uns in vielen Sammlungen begegnen.

Meister des reinen Liniensticheſ bringen ihre virtuose Technik oft schon in der Vorzeichnung prunkend zur Schau, eine Manier, zu welcher Deutsche, Holländer und Vlämen bis Ende des 17. Jahrhunderts besonders neigten. Die Rubens-Stecher liefern häufige Belege (Vorstermann)[1].

Tuschier-manier.

Die in alten Sammlungen noch zahlreich auftretenden, mit dem Tuschpinsel gearbeiteten Kupferstichzeichnungen waren besonders im 17. und 18. Jahrhundert beliebt. Man lavierte die Flächen gleichmäßig und markierte einzelne Partien mit der Feder. Ein Beispiel dieser Art gibt Abbildung 133 unter Beilage der Stichreproduktion (Abb. 134) von dem Rubens-Stecher Pontius[2]. Die Zeichnung wurde nach dem in München befindlichen Originale angefertigt. Der Stich dagegen, der Kinn- und Schnurrbart zeigt, stellt den zweiten Zustand der nach der veränderten Physiognomie umgearbeiteten Platte dar.

Abb. 134. Pontius, Der ausgeführte Stich.

Viele benützten blaues Papier, um die sorgfältige Tuschlavierung auch mit Lichtern ausstatten zu können. Wahre Muster von derartiger Korrektheit gewähren die Stecher Drevet nach Rigauds Bildnissen (Albertina). Die große Masse aber begnügte sich mit schleuderhaft angelegten Tuschierungen. Ausnahmsweise finden sich im 18. Jahrhundert *en grisaille* in Ölfarbe auf Papier gemalte Vorstudien.

Nach Handzeichnungen.

Eine besondere Gruppe von graphischen Vorarbeiten bilden jene für die Reproduktion alter Handzeichnungen bestimmten Federübungen. Sie sind selten, da in der Regel die Originale, selbst erster Meister, in rücksichtsloser Weise einfach auf die Platte gepaust wurden. Geschickte Stecher umgingen im Bewußtsein ihrer Fertigkeit dieses rohe Verfahren und erwarben sich vorher die jeweilige Strichmanier eines Meisters. Bartolozzis derartige

[1] Auch Crispin de Passe.

[2] Albertina Nr. 8739, rechtseitig mit dem Bilde und in Größe sich mit dem Stich deckend, zeigt Griffelspuren, Rückseite nicht bestaubt; 37 × 27 cm. In derselben Sammlung auch das Gegenstück, die königl. Gemahlin Elisabeth von Bourbon. — Schneevogt, Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens, S. 173. — Rooses, Rubens IV, Nr. 1025.

Übungen nach Guercinos Federzeichnungen besitzen eine solche Frische des Schwunges, daß sie leicht zu Irrtümern führen konnten. Sie zeigen weder Griffellinien, noch sonst ein Zeichen ihrer Bestimmung und gelten häufig noch als Originale des Bolognesen (Abb. 135)[1].

Abb. 135. F. Bartolozzi, Pasticcio nach Guercino. Feder. Albertina.

Wertschätzung.

Der Wert der Kupferstichzeichnungen steht heute, wie die Auktionen erweisen, nicht besonders hoch, es sei denn, es handle sich um Meisterzeichnungen. Gerade die kleinen, feinen Federarbeiten, die mit spitzer Kreide granierten Blätter oder die glatten Tuschlavierungen wurden einst von Sammlern

[1] Albertina, Inv. Nr. 1389; 21 × 17 cm.

sehr begehrt. Schon Aldegrevers Zeichnungen der Herkulesfolge, «der Tugenden und Laster samt vielen dergleichen Historien», in einem Buche vereinigt, wurden von dem schwedischen Gesandten Spiring im Gravenshag «theuer erkaufft und, ungefähr in 60 Stück bestehet, mit der Feder schrafiert, ohne Zweifel für die Modellen, so aber bäßer als die Kupfer selbst geachten» (Sandrart, T. A. I, 244). Goltzius' und Jan Wierix' Federkunststücke auf Pergament, erstere übermäßig groß, letztere miniaturartig klein, bildeten begehrenswerte Blätter für manche Raritätenkammer (S. 45). Die durch ihre Eleganz und Präzision sich auszeichnenden Porträtzeichnungen der Kupferstecher Drevet (Pierre Vater und Sohn und Claude), meist nach H. Rigaud, wurden als Rigaud verkauft. Indessen können solche zeichnerische Vorarbeiten auch durch den Gegenstand oder die dargestellte Person ein gewisses Interesse abgewinnen, besonders dann, wenn die Gemälde verloren gegangen[1], oder durch ihre geschmackvolle Ausführung, wie sie die im 18. Jahrhundert in Frankreich aufblühende Illustratorenschule in Darstellungen zu alten und zu neuen Klassikern, Gedichten, Erzählungen und Romanen, zu Almanachs, Trachten- und Sittenbildern darbot.

d) Bildhauerzeichnungen.

Allgemeines.

Ausgesprochene Bildhauerzeichnungen bedeuten für einen Sammler eine seltene Sache, denn es lag in der Natur einer zielbewußten Arbeitsweise, die Projekte durch Modellieren klar zu machen. Cellini spricht den Erfahrungssatz aus, daß ein noch so schön mit allen Maßen und mit aller Grazie gezeichnetes Objekt, etwa eine Vase, ins Plastische übertragen, ein Werk ergebe, das weit von der Anmut der Zeichnung entfernt sei, ja sogar falsch und unverständlich erscheine[2]. Die Profilierung einer Ansicht genügt zur Not der Feststellung der Idee, aber nicht zu deren Durchführung nach allen Seiten hin, es sei denn, daß es sich um Reliefs handelt, deren figuraler Aufbau sich gleich einem Bilde frontal abwickelt.

Aus den sorgfältiger ausgeführten Bestellungszeichnungen zu öffentlichen Monumenten oder privaten Aufträgen[3], aus Resten gedanklicher Notizen oder Werkzeichnungen gewinnen wir bisweilen eine Vorstellung von der kompositionellen Aussprache, die mancherlei Rückschlüsse auf die verschiedensten Vorarbeiten gestatten. Dabei kommt der Umstand nicht wenig in Betracht, daß zeichnerisch veranlagte Malerbildhauer oder auch Maler uns Entwürfe hinterlassen haben, aus denen sich zwar bestimmte Forderungen der Zeiten

[1] Z. B. Kupferstecherzeichnung nach Giov. B. Tiepolos verloren gegangenem Bilde (München); vgl. Sack, Tiepolo, Abb. 143.

[2] Cellini an Benedetto Varchi, 28. Juni 1546 (Guhl I, 348).

[3] Alte Verträge mit Bildhauern verlangen ausdrücklich zeichnerische Vorlagen, so in der Abmachung zwischen Giac. della Quercia und dem Legaten von Bologna vom 28. März 1425: *in su la forma, che appare per un disegno fatto di sua mano, e sottoscritto di sua propria mano* (Milanesi, Doc. Sen. II, 125) oder zwischen Michelangelo und Andrea und Giac. Piccolomini vom 15. September 1504 über 15 Marmorfiguren (ibid. III, 21): *sia obligato quelli in prima designiare in uno foglio, accio si vega panni, gesti et nudo se li richiede.*

ableiten lassen, die aber infolge der verschiedenen technischen Auffassungsweise noch mannigfache Veränderungen vor ihrer Durchführung erfahren mußten.

Gotik. Bildhauerzeichnungen der gotischen Zeit gleichen noch völlig Bildzeichnungen. Der Grund lag teils in der allgemein üblichen linearen Formengebung, teils in dem leichten Übergang von einem Beruf zum andern. Die in Orvieto, Berlin

Abb. 136. Sienesische Bildhauerzeichnung zu einer Kanzel. Berlin.

und im British Museum aufbewahrten Reste von der Hand eines Sienesen des 14. Jahrhunderts für eine projektierte Domkanzel in Orvieto geben in der architektonischen Gliederung, in dem sorgsam durchgearbeiteten Detailschmuck ebensosehr den Charakter einer Architektur- oder Bildhauerzeichnung, wie in den vielfigurigen Reliefdarstellungen der Füllungen die Auffassung einer damaligen Freskokomposition (Abb. 136)[1]. Ein Wandentwurf Giottos konnte

[1] Vas. Soc. I, 23, 23[a], 24, 25 und Z. a. M., Berlin, Taf. 1, Federzeichnung auf Pergament, Fragment. 24·8×24·8 cm. — Von Sirèn einem sienesischen Bildhauer (Maitani) zugeschrieben; Jahrb. d. pr. Ks. 27, S. 208, n. 1.

auch nicht anders ausgesehen haben. Technisch nicht viel fortschrittlicher treten noch bis ins 15. Jahrhundert vereinzelte Aufrisse von Marmortabernakeln[1] und Wandgrabmälern[2] mit Figuren und Ornamentierung auf, sowie von Nischenheiligen und Lünettenfüllungen. Das Reliefartige findet als solches noch keinerlei besondere Andeutung, oft nicht einmal durch eine schräge, gleichmäßige Abschattierung des Hintergrundes, wie es später z. B. bei Bandinelli und anderen eintritt[3]. Umrahmung und Füllung wickeln sich noch gleichwertig und monoton ab. Erst die Zuhilfenahme des Pinsels ergibt eine gewisse Tiefenwirkung. Leonardo läßt in seiner Auseinandersetzung zwischen Maler und Bildhauer letzteren sagen: Das Basrelief sei eine Art von Malerei. Er selbst bestätigt dies hinsichtlich der zeichnerischen Umrisse, da es sich der Perspektive bedienen müsse (§ 40). Renaissance.

Abb. 137. Michelangelo, David. Bildhauerskizze.

Eine wesentlich andere Behandlung bedingt die Vollfigur. Entwürfe und Reinzeichnungen arbeiten auf das eine Ziel los, die vorteilhafteste, klarste und wirksamste Vedute mit oder ohne plastische Wirkung aufzufinden. Die Umgebung ist mitbestimmend. Antonio Pollaiuolos Entwurf zu einem Reiterdenkmal Francesco Sforzas (München)[4] führt uns schon in den neuen Stil ein. Sowohl das gesteigerte Ausmaß (Folio), als auch die scharf umschreibende Federtechnik und der dunkel abgedeckte Hintergrund kennzeichnen die neuen Postulate von Silhouettenwirkung und Plastik. Vollplastik.

Mit Leonardos mehrfachen Entwürfen zu seinem Reiterdenkmal (Abb. 46) setzt das Aufgeben der vollendeten Zeichnung ein. An ihre Stelle tritt das Leonardo.

[1] Tabernakelentwurf mit zwei knienden Engeln von einem Florentiner Meister um 1500. Fairfax-Murray, Taf. 8. Feder, laviert.

[2] Fairfax-Murray, Taf. 81. [3] Entwürfe zu Reliefs, Louvre, Br. 6–9.

[4] München, Handz. alter Meister 1888, Lfg. V, Nr. 89. — Vas. Mil. III, 297. — Berenson II, Nr. 1908.

unermüdliche Studium nach der Natur, der Leben suchende, scharf charakterisierende Kontur. Aber stets bleiben Breitenansicht und Herausarbeitung einer wirkungsvollen Hauptsilhouette das geltende Prinzip. Der schließlich gut dünkende Umriß erhält mit der Feder die endgiltige Form und zur Verstärkung eine gleichzeitige Abschattierung des Hintergrundes (Richter II, T. 69). «Der Bild-

Abb. 138. Michelangelo, Apostelfigur. London.

hauer sucht nur die Linienzüge (*lineamenti*) auf, die den plastischen Stoff umgeben, der Maler bestimmt die gleichen Linien, doch in Verbindung mit Schatten und Licht, Farbe und Verkürzung» (Leonardo, § 39).

Michelangelo.

Weit anders erscheinen Michelangelos Entwürfe, lockere skizzenhafte Federzeichnungen nach der wohlüberlegten Aktpose (Abb. 137)[1]. Statt des schematischen Profiles schon eine gegensätzliche Vierteldrehung von Ober- und

[1] Aus Frey, Handz. Michelangelos, Taf. 24, Feder. Verlag J. Bard, Berlin.

Unterkörper, bei voller Entfaltung allseitiger Ausladung. Wiewohl die Figur des David als Standbild gedacht ist, enthält sie in dem vorgeschobenen rechten Bein und dem zurückgeworfenen Oberkörper gleichzeitig Momente der Bewegung und Ruhe, zurückgehaltene Erregung. Die Symmetrie des Umrisses und die sanfte Silhouette ist aufgegeben, die Forderungen der Barocke haben sich geltend gemacht. Dabei ist die Figur nicht ein Phantasiegebilde, sondern direkt nach seinem wiederholt verwendeten, auch hier an der vortretenden Stirne leicht erkennbaren Modelle gezeichnet.

Ähnlich ein zweiter Fall einer drapierten Apostelfigur (Abb. 138 rechts), von der er zuerst einen Profilkontur versuchte (links), um ihn sofort wieder

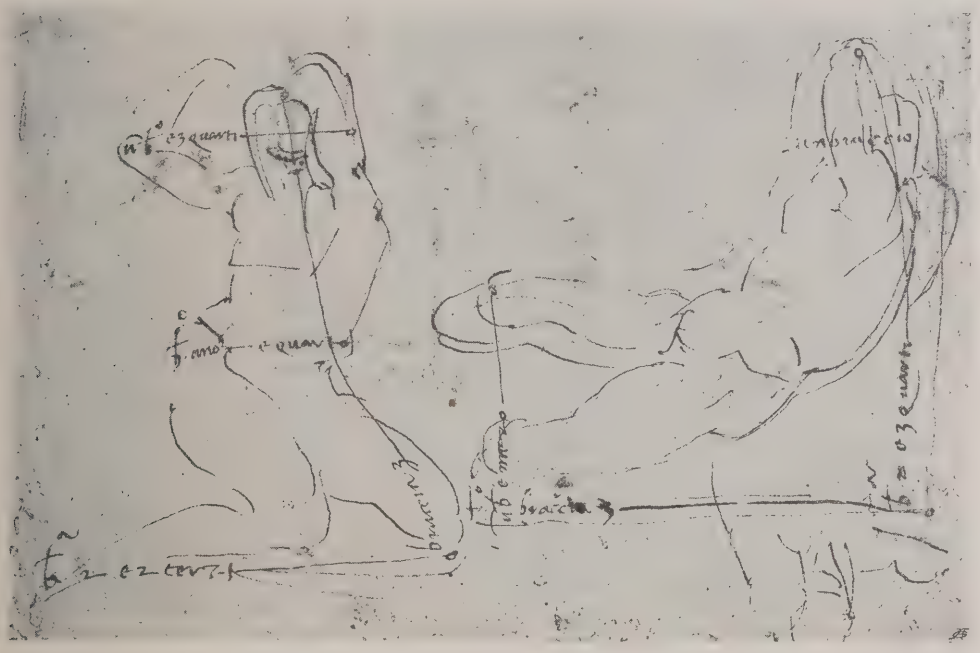


Abb. 139. Michelangelo, Modell mit den Hauptmaßen für den Marmorblock.

aufzugeben und seine Absicht durch eine Verbesserung zu erreichen. Abermals ist die Achse etwas gedreht worden, um die reine Profilansicht zu verschieben und damit einen bewegten Umriß zu erhalten[1]. Daß Michelangelo außerdem noch mit der Feder streng durchgeführte Teilstudien schuf, wie z. B. zum Minerva-Christus (Frey I, 36 und 37), war nur eine selbstverständliche Folge seines intensiven Strebens, sich die menschlichen Formen in ihrem Knochen- und Muskelgefüge außer durch Modellieren auch zeichnerisch klarzumachen. Gleichen dieselben auch jenen zu seinen Bildern, so bleibt die bildhauerische Absicht doch unverkennbar; sie sind für seine Zeit unmalerisch, meiden alles Verschwommene und betonen in der gespannten Muskulatur, in den großen Verhältnissen der Glieder die plastische Wucht (Abb. 12). Niemand denkt bei diesen Zeichnungen an Farbe.

[1] Aus Frey, Taf. 13 (Verlag J. Bard, Berlin). Text S. 9: aus der Zeit von 1503—1505, nicht für die unvollendete Matthäusfigur. Feder.

Werkzeichnung.

In das Gebiet der Bildhauerzeichnung fallen auch jene nach der Fertigstellung der Modelle zurechtgelegten und mit Maßzahlen versehenen Skizzen, die den Zweck hatten, erstlich bei der Größenberechnung des Marmorblockes und dann bei der Bearbeitung desselben dem Gehilfen als Richtschnur zu dienen. Eines dieser seltenen Beispiele finden wir gleichfalls bei Michelangelo für die nach dem Tonmodelle von zwei Seiten gezeichnete Figur einer Flußgottheit (Abb. 139)[1].

Abb. 140. Amberger, Chlodwig-Figur. Dresden.

Barocke.

Je weiter herauf in der Barockzeit, desto häufiger erscheinen die Entwürfe, oft in drei bis vier Variationen mit Klebeänderungen, Architekturaufrissen und Grundrissen. Objekte und Figurales werden nicht mehr in trockenen Konturen dargestellt, sondern schon in malerisch gehaltenen Lavierungen und mit kräftigen Kontrasten zur Wirkung gebracht. Interessante Beispiele bieten die Vorlagen L. Berninis für Fontänen[2], oder für die Aufstellung des ägyptischen Obelisken auf der Piazza Minerva in Rom[3], oder für Grabmäler[4] und Altäre.

Der technische Unterschied zwischen Bild- und Skulpturzeichnung erscheint um diese Zeit abermals aufgegeben, es sei denn, daß uns in den letzteren der Mangel jedes Hintergrundes auffällt. Weil viele Bildhauer sich bei Malern Rat und Anleihe holten, offen und geheim, eigneten sie sich auch deren Zeichnungsmanier an, so daß

[1] Brit. Museum, Feder; aus Frey, Taf. 60 (Verlag J. Bard, Berlin).

[2] Voß, Berninis Fontainen, Jb. d. pr. Ks. 1910, S. 90. — Böhn, Bernini, 1912, Abb. 35.

[3] Ibid., Abb. 65—67, Zeichnungen in der Bibliothek Chigi in Rom.

[4] In Berninis Entwürfen für das Grabmal Urbans VIII., Alexander VII. und die Cattedra d. S. Pietro in der Peterskirche (Windsor) sind Skulptur und Architektur gleichmäßig behandelt, mit Maßstab versehen. Abb. im Archiv f. Kunstgesch., Taf. 159—160.

die Festlegung der Gattung mitunter recht schwer fällt. Selbst späte Bildschnitzer wie der Belluner Jacopo Brustolon († 1709) hatten sich den flottesten Umgang mit dem Waschpinsel angeeignet[1].

Erst nach dem Eindringen der Renaissance in Deutschland wurde es allgemein Brauch, sich mangels zeichnerisch geschulter Bildhauer von Malern mit Entwürfen versorgen zu lassen. Holbein d. Ä., Dürer, Burgkmair, Amberger, Hans Traut, Wolfgang Katzenheimer befaßten sich mit solchen Aushilfen. Das Fehlen großer, vielseitiger Aufgaben, wie sie öffentliche Bauten mit sich bringen, ermöglichte leider nicht ein ähnliches Aufgehen in allen Künsten wie in Italien. Daß Veit Stoß als Bildhauer und Maler tätig gewesen, ist nicht überzeugend erwiesen[2]. Tatsächlich vielseitig war Mich. Pacher. Und wenn sich Dürer in kleinen Plaketten versuchte, so will dies nur eine bescheidene Ausnahme bedeuten. Die von Malern ausgegebenen Zeichnungen brachten nur die Gesamtanlage. Die detaillierte Durchbildung erfolgte gewöhnlich von den Bildhauern selbst, die, wenn es sich um Abgüsse handelte, zunächst das Tonmodell zu besorgen hatten. Daher auch allerlei der Ausführungstechnik wegen angebrachte Abänderungen. So weist Ambergers «gestellte Visierung des Kunigs Chlodolphus», für die er 10 Taler erhielt[3], gegenüber der vollendeten Skulptur wesentliche Verschiedenheiten auf (Abb. 140).

Deutschland.

Amberger.

Daß für den entwerfenden Künstler, wie bereits hervorgehoben, immer nur die Hauptansicht, ‚der Ruhepunkt für den Beschauer' maßgebend war, davon überzeugen uns Gilg Sesselschreibers und Christoph Ambergers Figurenrisse zu dem Innsbrucker Maximiliandenkmale aus den Jahren 1510—1548. Weil der um den Sarkophag wandelnde Beschauer die ehernen Standbilder nur von vorn sehen konnte, wurde auch im Entwurf schon eine frontale Auffassung gegeben[4].

Und ebenso läßt sich auch die alte Vorschrift der Herausarbeitung der Profilstellung, wenn die örtliche Lage es bedingte, sowie die Abdunkelung des Hintergrundes zur Steigerung des Formenkonturs, wie es Leonardo formuliert hatte, für Deutschland nachweisen. Hans Burgkmairs Entwurf zu Jörg Erharts Reiterstatue Kaiser Maximilians I. für die Ulrichskirche in Augsburg um 1509 (Albertina)[5] bietet dafür einen Beleg, gleichzeitig

[1] Den Hinweis auf dessen Klebeband in Belluno, Museo civico, mit äußerst geschickten Entwürfen des Meisters verdanke ich Herrn O. R. von Kutschera-Woborsky.

[2] B. Daun (Veit Stoß, Lpz. 1906, S. 51) teilt ihm die Münnerstädtischen Tafeln zu. Neudörffer berichtet, daß dieser Bildhauer «des Reissens, Kupferstechens und Mahlens verständig gewest ist» (S. 25).

[3] Der Gießer Gregor Löffler hatte die Zeichnung Mitte Juli 1548 von Augsburg nach Innsbruck geschickt erhalten und nennt ausdrücklich Ch. Amberger als Zeichner. Schönherr, Gesch. d. Grabmals Kaiser Max I. und der Hofkirche zu Innsbruck (Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XI, S. 140, 196 u. 200, S. 173 u. 191).

[4] Davon bilden 30 Stück von G. Sesselschreiber den Kodex 8329 und 7 Stück Ambergers den Kodex 8007 der Wiener Hofbibliothek; die Zeichnung König Chlodwigs befindet sich in Dresden (Aus der Publikations-Mappe III, Taf. 3). Lavierte Feder.

[5] Ludwig von Baldass, H. Burgkmairs Entwurf (Jahrhb. d. kh. S. d. Kh. XXXI, S. 339). — Georg Habich, Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians I. in Augsburg (Münchner Jahrb. d. b. K. 1913, 255).

aber auch für die Gewandtheit des Malers, derartige Aufgaben mit Erfolg zu lösen.

Bildhauerentwürfe.

Neben Malerentwürfen haben sich auch richtige deutsche Bildhauerzeichnungen erhalten, so von Peter Vischer d. A. (Wien, Akademie)[1] und dessen Söhnen Hermann (Louvre)[2] und Peter (Weimar)[3]. Neudörffer rühmt an beiden letzteren die Kunst ihrer Visierung[4]. Außerdem dienten deutschen Bildhauern, wie bei P. Vischer oder Riemenschneider nachgewiesen, Stiche als Vorlagen, die in freier Weise Verwendung fanden[5]. Die Feder besorgte allzeit den Umriß, eine bescheidene Lavierung gab die Plastik. Finden sich aber streng mit dem Pinsel durchgearbeitete Zeichnungen wie z. B. für einen hl. Antonius (Basel), den man mit einer Skulptur in Kolmar in Zusammenhang bringen will, so handelt es sich nur um fleißige Kopien nach der Plastik[6].

Akademischer Brauch.

Die strenge Handhabung akademischer Regeln beeinflußte in nicht geringem Maße die Bildhauerzeichnung. So wie das Gemälde wurde auch die Skulptur schrittweise und mühsam vorbereitet und erforderte ihre Teilstudien. War das Tonmodell akzeptiert, erfolgte das exakteste Durchzeichnen der Pose nach dem lebenden Modell, und zwar von allen Seiten. Die schon von Cellini überlieferte Forderung, daß jede gute Skulptur acht gute Ansichten haben müsse, fand ihre Neubelebung (Guhl I, 347). Diesen Brauch erkennen wir in einem, wie es scheint kompletten Beispiel bei Edme Bouchardons «Amor als Bogenspanner» (Louvre), zu dem das Tonmodell, sogar neun verschiedene Rötelstudien derselben Stellung und die vollendete Marmorskulptur sich erhalten haben (Abb. 141)[7]. Aber nicht jeder mochte seine Aufgabe so gewissenhaft aufgefaßt haben als dieser zeichnerisch begabte Künstler.

Empire.

Wieder völlig verändert erscheint uns die Bildhauerzeichnung zur Zeit der Klassizisten. Fast alle Innengliederung und Plastik fiel weg, diese bildeten eine Angelegenheit des Modellierens, nur ein fadendünner Kontur, streng und wohlerwogen, erstrebte das Wesentliche, die harmonisch-antike Silhouette. Manche dieser Zeichnungen gleichen farblosen Auszügen aus griechischen Vasenbildern. So kehrte das ursprünglich lineare Concetto nach der malerisch-breiten und effektvollen Ausdrucksweise der Barockzeit wieder zur einfachsten Form zurück. Nur in Bestellarbeiten tat man ein übriges und putzte die gesuchte antike Schlichtheit mit kalten Lavierungen (braun, blau oder schwarz) in sorgfältiger Weise auf.

---

[1] F. Dettloff, Der Entwurf zum Sebaldusgrab, Posen 1915.

[2] H. Weizsäcker, Zwei Entwürfe zum Sebaldusgrab (Jahrb. d. pr. Ks. XII, S. 50 mit Abb.). — A. Mayer Die Entwicklung Peter Vischers d. Ä. (Münchner Jahrb. 1913, S. 263).

[3] Ruland, Die Schätze des Goethe-National-Museums zu Weimar 1877. Taf. VI.

[4] Neudörffer, Nachrichten, S. 32 und 33 der Quellenschriften-Ausgabe X.

[5] W. Vöge, Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen. Monatsh. f. Kw. II, 1909, S. 19. — H. Stierling, Dürer in der Vischerschen Werkstatt. Monatsh. f. Kw. VIII, 366f.

[6] Schweizer Handzeichnungen III, Taf. 47: Schule von Kolmar. — Société de Reproductions IV, 1912: Schule von Kolmar, Ende des 15. Jahrhunderts.

[7] Sämtliche im Louvre; Rötel. Siehe Abbildungen: Inventaire général illustré des dessins du Musée du Louvre II, 14, Nr. 885–893. — Alph. Roserot, La statue de ‚L'Amour' d'Edme Bouchardon (1739–1750) in: Gaz. d. b. A. 1906, I. 310. — Weitere ähnliche Beispiele des Meisters im Inventaire unter Nr. 1198–1210, oder 1211–1218, oder 1219–1227.

Abb. 141. Bouchardon. Sechs Aktzeichnungen und fertiges Modell zu einem Amor. Louvre.

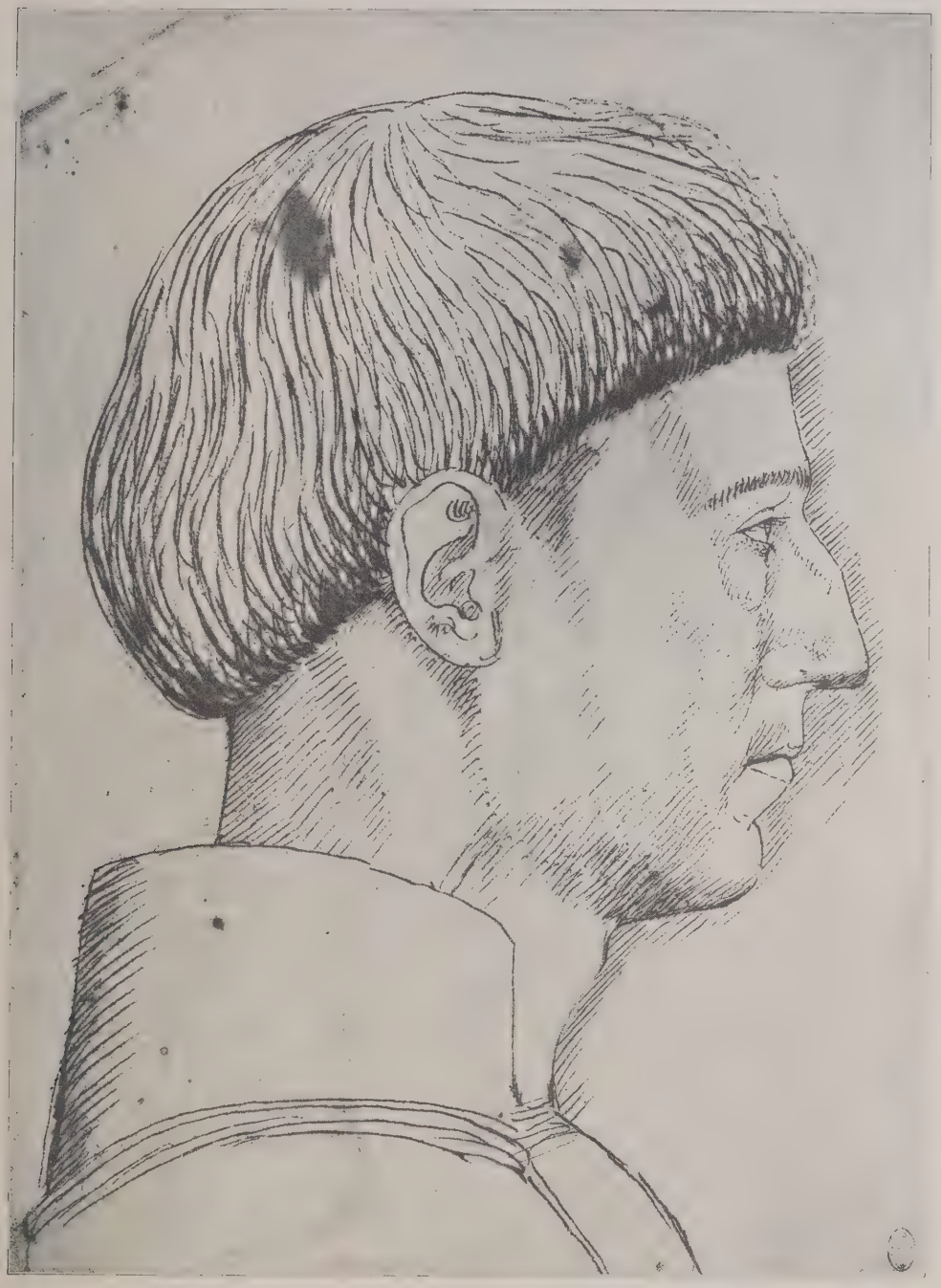


Abb. 142. Pisanello, Naturstudie zur Medaille Alphons I. von Neapel.

e) Medaillen- und Plakettenzeichnungen.

Die Medaillen- und Plakettenzeichnungen, wiewohl selten, fanden im allgemeinen von Seiten der Sammler wenig und seitens der Kunsthistoriker erst Italien.

neuester Zeit Beachtung. Als technische Vorstufen erfuhren sie selbst in den Werkstätten nur eine vorübergehende Wertschätzung und gingen bald zugrunde, es sei denn, daß die Persönlichkeit des Künstlers oder Dargestellten oder eine zufällige Ausführung in Skizzenbüchern die Konservierung veranlaßte. Nach dem Verfahren Pisanellos, von dem sich aus letzterem Grunde alle vorbereitenden Entwürfe zu einer Alfonso-Medaille erhalten haben, müssen wir für jene Zeit zuerst eine große Profilzeichnung nach der Natur voraussetzen (Abb. 142), die dann kompositionell und entsprechend verkleinert für die Rundform mit allem notwendigen Beiwerk umgearbeitet wurde (Abb. 143 und 144). Aber schon in der Naturstudie herrscht im scharfen Umriß, in der seitlichen Beleuchtung und Abschattierung des Hintergrundes längs der Gesichtslinie der ausgesprochene Reliefcharakter vor, während die verkleinerten Zeichnungen rein kompositionelle Ziele innerhalb einer Kreisfläche verfolgen. Ebenso hat sich die Vorzeichnung zu einer Wiederholung der Medaille: Alfonso als Triumphator et pacificus in demselben Kodex erhalten[1].

Pisanello.

Abb. 143. Pisanello, Umgestaltung der Studie zur Medaillenform.

In ähnlicher Auffassung mit noch stärkerer Herausarbeitung und Abschattierung der Profillinie erscheinen die beiden zierlichen Medaillenzeichnungen Maximilians I. und der Maria Blanca Sforza von dem Bildhauer und Goldschmied Gian Marco Cavalli

[1] Aus: Les Dessins de Pisanello, Louvre I, T. 9, 35, 38. Feder. — Hill, Pisanello, S. 196, T. 59; S. 201, T. 60. — B. de Tauzia, Dessins Nr. 1989 A—B und Gaz. de b. A., t. 24, p. 169.

(ca. 1454—1516)[1]. Diese typischen Kennzeichen begegnen uns auch bei deutschen zeichnerischen Vorlagen, seien sie mit der Feder oder einem andern graphischen Mittel ausgeführt. So im Münchener Kabinett das Profilbildnis von Jakob Fugger in Kleinformat von einem Unbekannten[2].

Deutschland.

Anderseits begegnen uns in Sammlungen vereinzelte Porträtköpfe deutscher Schule mit strenger Profilhaltung, gewöhnlich längs der Silhouette ausgeschnitten und wieder auf ein neues Blatt aufgespannt. Während man sie früher als Bildniszeichnungen für Gemälde oder Graphik auffaßte, hat die neuere Forschung festgestellt, daß es sich auch hier um Medailleurbehelfe, um «Visierungen» handle. Mit Kohle, Kreide oder Rötel nach dem Leben in halber oder dreiviertel Größe gezeichnet, oft mit Tinte verstärkt und mit Netzen versehen, hatten auch sie den Zweck, freihändig oder mit dem Pantograph in verkleinertem Maßstabe auf eine Schiefertafel oder ein Brettchen übertragen zu werden, um darauf die Modellierung in Wachs vornehmen zu können. Eine große Anzahl solcher Visierungen, seinerzeit Albrecht Dürer zugeschrieben, bildet eine heute in Berlin, Bamberg und Weimar befindliche Serie, als deren Urheber Adolf Erman den deutschen Medailleur Hans Schwarz erkannte. Für einige konnten auch die zugehörigen Medaillen nachgewiesen werden[3]. Dieser günstigen Lösung harret noch so manche unbeachtete Profilzeichnung[4].

Abb. 144. Pisanello, Fertige Medaille.

Frankreich.

Einen dritten Typus ergeben die französischen Medaillenzeichnungen des 18. Jahrhunderts, von denen der Louvre eine reiche Auswahl besitzt, so von Louis de Boullogne[5] aus den Jahren 1722—1733 oder von Edme Bouchardon aus dem Jahre 1741. Technisch weisen sie Kreide und besonders Rötel auf weißem Papier auf, oder sachgemäßer, Kreide auf blauem Papier mit weißer Höhung, seltener Tuschlavierungen. Ihr Diameter mißt 18—27 cm. Von den Rötelzeichnungen haben sich auch Abklatsche erhalten, die wohl den Zweck hatten, den Stempelschneidern die gegenseitige Ausführung zu erleichtern[6].

Porträtstiche.

Nicht jede Profilzeichnung bedeutet einen Medaillenentwurf. Kupferstecher eigneten sich gerne diese Auffassungsweise an und stellten Porträtstiche direkt

[1] Trotz dieses ausgesprochenen Charakters einer Medailleurzeichnung wollte Morelli darin eine Bildzeichnung des Ambrogio de Predis für die Wiener Porträts erkennen. Morelli, Kunstkrit. Studien I, 240 und Abb. — Schneider, Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XIV, S. 187.

[2] G. Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille, Jahrb. d. pr. Ks. XXVII, S. 51, Abb. 36. Feder.

[3] Adolf Erman, Deutsche Medailleure des 16. und 17. Jahrh., Berlin 1884. — Georg Habich, Jahrb. d. pr. Ks. XXVII, 1906, 30ff.

[4] Z. B. zwei weibliche Porträts in der Sammlung des Hans Graf Wilczek, A. P. 462, 445, gleichfalls ausgeschnitten.

[5] Inventaire général II, Abb. Nr. 1550—1571.

[6] Ibid. Abb. 1315—1316 (beide Contreépreuves in Rötel).

nach Medaillen- oder Plakettenart her. Dürers Varnbüler-Zeichnung in der Albertina als Vorlage für den Holzschnitt B. 155, oder die Silberstiftzeichnung im Louvre zum «großen Kardinal» B. 103 bieten solche Beispiele.

Der französische Stecher C. N. Cochin fils zeichnete um 1770 eine große Anzahl von Profilköpfen französischer Maler in kreisrunder Umrahmung innerhalb einer viereckigen Platte, eine der Medailleurkunst entlehnte Aufmachung, die sich im Porträtstich einer großen Verbreitung erfreute. Ab und zu begegnen uns direkte Kopien nach Medaillen, z. B. eine Federzeichnung Rembrandts (Berlin) nach einer verschollenen italienischen Medaille des Andrea Doria[1].

Monochrome Reliefentwürfe.

Eine abgeschlossene Gruppe bilden die in Deutschland und den Niederlanden in ausgesprochener Clairobscurtechnik sauber ausgeführten Vorlagen für Reliefarbeiten in Metall, Marmor, Perlmutter, Holz oder Ton. Schon frühe Beispiele, wie eine Zeichnung bei Lanckoroński (A. P. 370): Kavalier und Edeldame, um 1450—1470, tragen deutlich das Gepräge einer derartigen Verwendung. Noch bestimmter lassen sich zwei Entwürfe auf blauer Grundierung (wohl für Silber) des Jennin Mabuse (A.) als Goldschmiedzeichnungen erkennen[2].

Dürer.

Hervorragend sind Vorlagen Dürers, der auch sonst kleinen Reliefausführungen im Sinne von Goldschmiedarbeiten nicht ferne stand[3]. Der Simsonkampf (Berlin) und die Auferstehung (A.), beide in feinster Feder- und Pinseltechnik vollendete Blätter in Dunkelgrau von 1510, haben ihre plastische Gestaltung in den Reliefs der Fugger-Kapelle zu Augsburg gefunden[4]. Und ebenso die eine ähnliche Ausführung bekundenden Bremer Zeichnungen mit den zwölf Taten des Herkules von 1511 in den zwölf Medaillen des Lobkowitz-Pokales in Raudnitz[5]. Nach diesen Beispielen zu schließen, dürfte auch die grüne Passion vom Jahre 1504 oder früher schon das liegende Mädchen von 1501 (L. M. 466), beide Albertina, eine gleiche Bestimmung gehabt haben. Gerade die erstere gab ob ihrer oft hart erscheinenden Technik Veranlassung zu manchem literarischen Disput. Vom Standpunkte des Hinweises auf eine plastische Ausführung würde sich vieles erklären lassen, was sonst Ursache war, die ganze Folge Dürer abzusprechen. Und welchem Zwecke hätte sie sonst dienen sollen? In Grau in Grau schuf auch Holbein d. J. Goldschmiedentwürfe, so einen Anhänger oder ein Hauszeichen für die Messerschmiede (Ganz XIX, 8[b]; XVI, 10). Noch für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts konnte E. W. Braun Beispiele von Clairobscurzeichnungen mit direktem Nachweis der Plaketten erbringen[6]. Diese Art zeichnerischer Vorarbeiten scheint

[1] Hofstede, Jahrb. d. pr. Ks. XV, 178.

[2] Albertina, Inv. Nr. 7836 Täschchenbeschlag, A. P. 1218 als unbekannter Meister. — Ebenso Inv. Nr. 7835.

[3] Thausing II, 50.

[4] R. Vischer, Über den Zusammenhang der Samson-Zeichnung in Berlin mit dem Grabmal des Georg Fugger in der Annakirche zu Augsburg (Stud. z. Kunstgesch., 1886, S. 583). — Z. a. M. Berlin II, Taf. 147. — O. Wiegand, A. Dauer, Stud. z. Kunstgesch. 43, S. 39.

[5] M. J. Friedländer, Ein Pokal in Raudnitz nach Dürers Vorlagen (Jahrb. d. kunsth. Institutes der k. k. Zentralkommission, Wien 1913, S. 169).

[6] Eine Nürnberger Goldschmiedwerkstätte aus dem Dürerkreise (Mitteil. d. Ges. f. vervielf. Kunst, Wien 1915, S. 52).

nicht eine spezifisch deutsche gewesen zu sein, sie kommt auch in Italien schon vor 1500 vor. Die Albertina bewahrt zwei Clairobscurzeichnungen, scheinbar nach antiken Scheibenreliefs angelegt: Reiterkampf und Huldigung, gleichfalls en grisaille, die auf eine ähnliche Ausführung schließen lassen[1]. Keine Technik vermochte dem Reliefarbeiter die Absicht des entwerfenden Künstlers plastischer zu verdeutlichen als die sich von dem Halbton scharf abhebenden flachen Lichter und Schatten. Italien.

C. Zeichnen von Teilstudien.

Allgemeines. Nach Fertigstellung der Kompositionszeichnung trat an den Künstler die Forderung heran, sich über alles Figurale und Beiwerk die notwendige Klarheit zu verschaffen und dasselbe aus dem Gedächtnisse, nach der Natur oder mit Zuhilfenahme von Vorlagen zeichnerisch durchzuarbeiten. Jahrhunderte lang lebte man von der Schablone, von der Anwendung der handwerksmäßig überlieferten Formen; aber schon um 1300 erregen naturalistische Einzelheiten in Giottos Fresken unsere Aufmerksamkeit. Ausdrucksvolle Köpfe, freifallende und der Schwere folgende Gewänder und Mäntel, allerlei Tiere (Abb. 223) und selbst Architekturen lassen unbedingt vorausgegangene Studien erschließen, die sich in dem reichen Schaffen dieses Künstlers von Werk zu Werk lebendiger offenbaren. Wie früher in den erstarrten Formulierungen der Grund zur Unfruchtbarkeit lag, so erfüllte jetzt selbst die naiv-bescheidene Anwendung von Naturtreue die Gestalten mit innerem Leben. Bemerkenswert erscheint es, daß die Nacktformen menschlicher Körper der Kunst noch verschlossen blieben und nur ausnahmsweise im Zwange heiliger Begebenheiten eine schüchterne Behandlung erfuhren. Beginn.

Aber gerade deren Studium wurde schon 70 Jahre später zum allerersten Problem, an dessen Lösung sich auch in der Malerei eine auserlesene Künstlerschar abmühte. Die Florentiner übernahmen die Führung und behielten dieselbe durch zwei Jahrhunderte. Fast immer um die Wende eines neuen Säkulums stellte sich eine neue Ausdrucksweise ein, oder anders: es gelangten die Früchte vorhergegangenen Strebens zur Reife. Giotto, Masaccio und das große Dreigestirn kennzeichneten die Wendungen zu einem neuen Stil, weil man das Formenstudium stets von einer neuen Seite angefaßt hatte. Die Beeinflussung durch die Skulptur ist eine unverkennbare, ob sie direkt durch die mehrfache Berufstätigkeit vieler Meister oder indirekt durch Männer wie Ghiberti, Donatello sich geltend machte. Der menschliche Körper.

Auf die Erkenntnis der menschlichen Gliedmaßen folgte die Auffindung immer neuer Bewegungsmotive und das Ausdrucksstudium der Köpfe, stets geregelt und erläutert durch den Moment der Handlung. An die Gliederkunde schloß sich die allen Beugungen und Streckungen unterworfene, aber bereits dem Dekor dienende Gewandung und Ausstattung. Und an den Weitere Aufgaben.

[1] Albertina, Inv. Nr. 13248 und A. P. 661. — Wickhoff, Kat. d. ital. Hz., Sc. div. 278: Zwei Tondi des Konstantinbogens, lombardischer Quattrocentist. Beides nicht zutreffend.

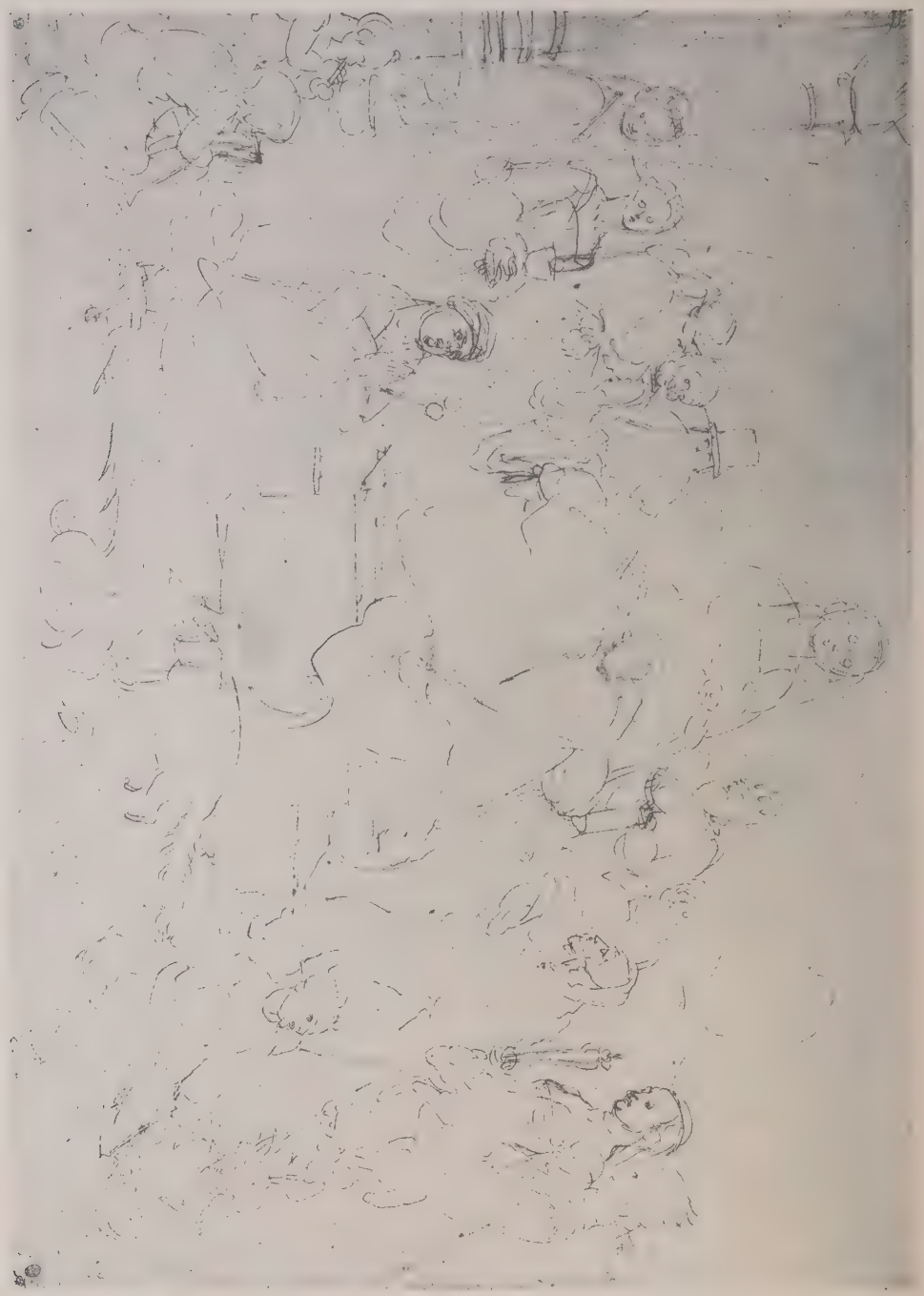


Abb. 145. Dürer, Skizze zu einer hl. Konversation. Bonnat.

figuralen Vordergrund mit all seinem der Begebenheit entsprechenden Beiwerk hatte sich der Raum heischende Hintergrund mit seinen vielgestaltigen Architekturen oder landschaftlichen Partien anzufügen. Wahrhaftig eine Fülle von Einzelaufgaben und Teilstudien, wie sie jedes historische Thema mit sich brachte und deren gewissenhafte Bewältigung von jedem Künstler die größten Anstrengungen beanspruchte. Und selbst nach der gründlichsten Durchzeichnung aller Bestandteile erschien das Verwenden und Einfügen des einen oder anderen, das Zusammenbauen des Ganzen zur harmonischen Einheit als eine neue Schwierigkeit, vielleicht die gefahrvollste, an der alles scheitern konnte.

Teilstudienbestand.

Angesichts dieser künstlerischen Forderungen und der vielen noch bestehenden Gemälde müßte die Anzahl der Teilstudien in allen Landen heute eine ungeheure sein, selbst wenn nur ein Tausendstel davon erhalten geblieben wäre, wenn — alle so gearbeitet hätten. Allein die Schulung war keine allgemeine, Provinzmeister blieben langehin rückständig und erst nach 1450 darf man in Italien von einem durchgreifenden Teilstudium sprechen. Und selbst dort, wo das regste Streben herrschte, verfuhr ein jeder anders und suchte sich bei aller Gewissenhaftigkeit die Aufgaben nach seiner Weise zu vereinfachen.

Erst in der zeitlichen Entwicklung läßt sich ein Anwachsen des Materiales erkennen. Von Giotto und Masaccio besitzen wir soviel wie nichts, von Fra Angelico und Benozzo Gozzoli Kümmerliches, mehr von Verrocchios Schule, vieles von Leonardo, Michelangelo und Raffael, eine Fülle von Barocci, den Bolognesen und den französischen Akademikern. Trotzdem lassen sich erst aus dem 18. Jahrhundert akademische Beispiele französischer Kunst zusammenstellen, wo der ganze Apparat klappt[1].

Alter Brauch.

Der früheste und häufigste Fall, daß nach der Anlage der Hauptfigur nebenan auf demselben Blatte Hände und Füße in der verlangten Stellung und in etwas vergrößertem Maßstabe durchgezeichnet wurden, meist in symmetrischer Anordnung, dauert in Italien lange an. Pollaiuolo (Abb. 151), Perugino[2], der junge Raffael[3] überliefern Beispiele. Eine derartig studierte Figur konnte wie z. B. bei den Umbrern und Venezianern — noch immer nach altem Werkbrauch — gleich für mehrere Gemälde dienen. Auch Dürer zeichnet auf einem Blatte solche Klarstellungen nebeneinander (Abb. 188).

Andere Gepflogenheiten.

Andere arbeiteten mehr nach dem Gedächtnisse und stellten nur das Notwendigste nach dem Manichino zusammen. Wieder andere benützten die Modelle erst beim Kartonzeichnen oder gar erst beim Fertigmalen. In der Freskotechnik geschah es auch, daß einzelne Partien wie Arme, Beine, Rumpf erst an der Wand erledigt wurden, wobei der Gehilfe zu posieren hatte (Malvasia IV, 13). Nicht immer gab das lebende Modell das Vorbild ab. Abgüsse von Köpfen, Händen und Füßen nach der Antike und Natur mußten

[1] So die Details Antoine Coypels aus den Jahren 1702—1705 und 1716 zu den Dekorationsbildern der Galerie des Palais royale, fast sämtlich abgebildet im Inventaire générale V, p. 15, Nr. 2761 ff.

[2] Lesender Mönch, Florenz; lautenspielender Engel, Turin (bei Fischel, Die Zeichnungen der Umbrer, Taf. VI, VII; bei Knapp, Perugino, Abb. 42).

[3] Fischel, Raphaels Zeichnungen I, Abb. 8, 16, 18, 22, 50

aushelfen. Bartolommeo besaß *63 pezzi piedi et torzi di gesso*[1]. Besonders schwierig gestaltete sich das Studium nach Kindern. Bei demselben Künstler konstatieren wir *22 boze di cera di bambini* (Abb. 160). Viele lebten von Anleihen aus Stichen und Kopien. Eine methodische Durcharbeitung beobachtete man allezeit an den Akademien.

Arten der Verwendung.

Die Verwendung fertiger Studien im Bilde erfolgte nicht nur nach bestimmten künstlerischen Prinzipien, sondern erfuhr auch die persönlichste Behandlung, soweit unsere geringen Erkenntnisse über den jeweiligen Aufbau ein Urteil ermöglichen. Während die formstrengen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts ihre scharf durchmodellierten Teilstudien im Bilde fast Strich um Strich gelten ließen und sie im Sinne des Kartons gewissenhaft einfügten, so daß zwischen Vorlage und Malerei nur geringe Differenzen hinsichtlich Kontur und Flächen hervortraten, behandelten die Koloristen ihre flüchtigen und breiten Anmerkungen als eine Art Vorübung und schufen nur in beiläufiger Anlehnung an diese Behelfe frei aus der Phantasie. Die Zeichnung fand zum Bild kaum ein Verhältnis, sie stand vielmehr fremd gegenüber, weil sich der natürliche Gegensatz von Linie und Farbe geltend machte. Wie gleichwertig und innerlich verwandt verhalten sich Studien von Credi, Ghirlandaio, Leonardo zu ihren ausgeführten Gemälden und wie zusammenhanglos erscheinen jene von Tizian, Tintoretto, Rubens zu deren farbigen Werken! Den unabhängigsten Weg geht Rembrandt zur Zeit seines reifen Wirkens. Er, der Vielzeichner und Klarmacher auf graphischem Gebiet, verzichtet bei seinen Ölbildern auf jede Art vollendeter Vorarbeiten. Seine Kompositionen erstehen als einheitliches Formganzes in saftigen Farben auf der Leinwand, frei aus der Vorstellung oder nach Modellen.

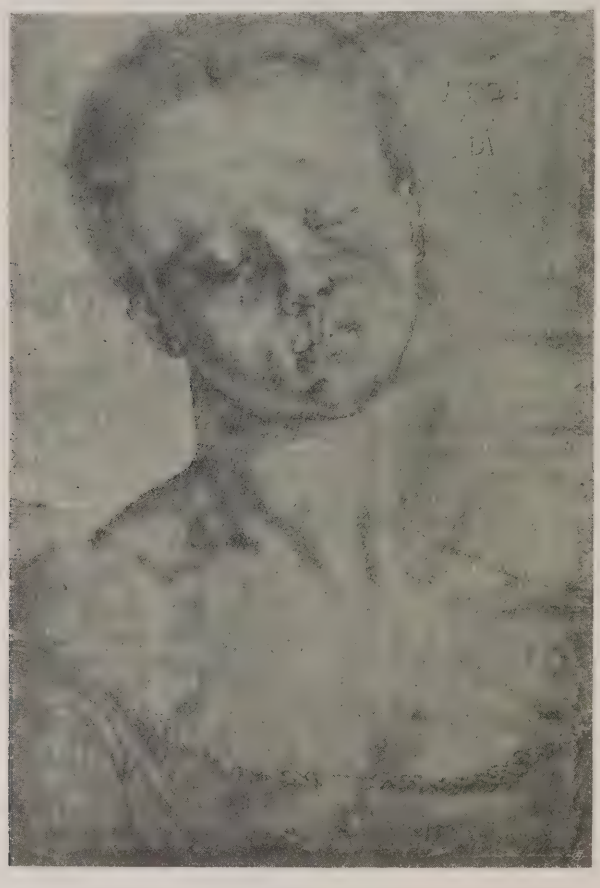


Abb. 146. Dürer, St. Barbara. Teilstudie zu Abb. 145.

[1] Knapp, Fra Bartolommeo, S. 275f.

Diese beiden Haupttypen bilden die Endpunkte einer langen Entwicklungslinie, in der die verschiedensten zeitlichen und lokalen Zwischenstufen liegen. Es erscheint demnach verfehlt, den kompositionellen Aufbau der Renaissancezeit in dem Sinne zu generalisieren, als ob alles mosaikartig zusammengesetzt worden wäre. Jederzeit waltete das Genie frei über seine Bildelemente und außerdem über den Reichtum seiner Vorstellungswelt.

Durch Camerarius, der von Dürer berichtet, derselbe habe alle Teile einzeln so durchgezeichnet, daß nachher — es sei ein Wunder gewesen — doch alles zusammenstimmte, verbreitete sich der Irrtum, als ob auch Teilstudien ganz nach freiem Empfinden, gewissermaßen planlos entstanden und dann zu einem Bilde vereinigt worden wären[1]. Derlei Auffassungen, welche nur durch die besonders in die Augen fallenden Dürerschen Wunderwerke von Teilarbeiten hervorgerufen wurden, finden sofort ihre Richtigstellung, wenn man das Gesamtmaterial eines im Gange befindlichen Werkes heranzieht. Gerade ein Dürer-Beispiel, jenes großgeplante Konversationsbild von 1521, liefert gleich vier Kompositionsskizzen[2] und zu der akzeptierten (Abb. 145) auch fertige Einzelfiguren. Die Übereinstimmung der beiden Heiligen St. Barbara und St. Apollonia (Abb. 146, 147)[3] mit den Figuren im Entwurf läßt in Haltung und Aufstellung erkennen, daß die Modelle genau nach dem Entwurf gestellt wurden. Das Figurale stand in seinem Geiste schon fertig da, bevor er an die Durchführung der

Dürer.

Abb. 147. Dürer, St. Apollonia. Teilstudie zu Abb. 145.

[1] Camerarius in der Vorrede zur lateinischen Ausgabe des Proportionswerkes und Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Aufl., p. 187.

[2] L. 362, 363 und 364, Sammlung Bonnat; L. 324 Louvre. — Hier abgebildet L. 364, Feder, 31·5×44·4 cm. Verlag Grote, Berlin.

[3] St. Barbara, L. 326, Louvre, 41·7×28·6 cm. St. Apollonia, L. 65, Berlin, 41·2×29 cm. Beide in Bleigriffel auf grüner Grundierung. Eine zugehörige männliche Kopfstudie im Brit. Mus., L. 289.

Ausdrucksstudien schritt. Und diese empfingen bereits von dem Gehalte der Idee, von der Verinnerlichung mehr, als die Modelle zu bieten vermochten.

Kombination.

Es gab allerdings Fälle, wo seitens nicht sehr formgewandter Künstler nach Fertigstellung der Konzeption bereits vorhandene eigenhändige Kopfstudien oder auch solche aus der Vorlagenmappe oder nach Stichen durch eine besondere Kombinationsgeschicklichkeit zur Verwendung gelangten, wie z. B. bei Frans Floris, von dem Mander erzählt, daß er seinen Schülern mit Kreide *zijn meeninghe* aufzeichnete, dann sie weiter arbeiten hieß, indem er sagte: «Bringt die und die Köpfe an», von denen er jederzeit eine Anzahl auf Holz stehen hatte[1]. Allein dies war Brauch geschäftskundiger Bildermacher.

Genre und Tierstück.

Die Gesichtspunkte der Teilstudien und deren Verwendung gingen mit den kompositionellen Gesetzen von der Historie auch auf das Genre, das Tierstück und die Landschaft über, zumindest dort, wo der ‚große Geschmack' vorherrschte oder die akademische Schulung alles künstlerische Schaffen beeinflußte. Anderseits drängte schon die damalige Zurücksetzung dieser Gattungen auf eine tiefere Stufe, in das mißachtete Gebiet der ‚bloßen Naturnachahmung' und der ‚Ideenlosigkeit', die Künstler zu einer wenigstens ähnlichen, der allgemeinen Anschauung des Akademismus entsprechenden Arbeitsweise, um eine Würdigung zu erringen. Man suchte die Modelle nach Bedarf an Ort und Stelle auf, brachte sie in Position und zeichnete sie in Kreide und Rötel gewissenhaft in die Skizzenbücher. In der Campagna, in der Schenke, auf der Straße, aber auch in der Kammer und im Salon erstanden die vielen Einzelfiguren männlichen und weiblichen Geschlechtes oder Formteile, die im Bilde Verwendung finden sollten.

Landschaft.

Am selbständigsten ging der Landschaftsmaler vor, d. h. jener, der den Spuren der Natur mit allem Ernste folgte. Während sich die dekorative Landschaft, die römische Vedute, die heroischen, arkadischen Motive noch ganz aus Einzelstudien akademisch aufbauen und oft eine aufdringliche Überfülle von antiken und mythologischen Hinweisen enthalten, wächst die holländische Landschaft aus einer guten Gesamtstudie heraus, in der bereits alle jene Stimmungselemente angedeutet erscheinen, welche in der Werkstatt ihre Ausarbeitung erfuhren.

Studie und Bild.

Die in Sammlungen verhältnismäßig reichste Gruppe, die Teilzeichnungen, bieten der Kunstforschung eine ergiebige Fundstätte für hübsche kleine Entdeckungen, Zusammenstellungen von Bildern und Vorarbeiten, eine der angenehmsten kunsthistorischen Übungen, die freilich auch leicht auf Irrwege geraten können. In dem Kapitel vom Kopieren wurde hingewiesen, welche Unzahl von Nachzeichnungen nach Bildern und Zeichnungen entstanden, darunter viele Einzelteile, besonders Köpfe und Aktteile, die ehemals in Skizzenbüchern, heute herausgeschnitten und zerstreut, den Eindruck von originalen Vorstudien erwecken. Ihre auffallende Übereinstimmung mit der eines Tages hiezu entdeckten Gemäldefigur verleitet leicht zu falschen Schlüssen. Gerade das genaueste Zusammenpassen mahnt zur Vorsicht (Abb. 323). Richtige Vorstudien weisen in der Regel Abweichungen vom Bilde auf; sie tragen, vor

[1] Mander-Floerke I, 321.

dem Modell entstanden, ein unabhängiges, ungebundenes Gepräge und erhalten im Bilde die entsprechende Vereinfachung (vgl. Abb. 192 und das Louvrebild Ghirlandaios: Heimsuchung). Für einzelne Meister wurde bereits der Versuch gemacht, deren gesicherte Vorstudien und Gemälde in Abbildungen nebeneinander zu stellen[1]. Als ein allgemein sicheres Merkmal benützter Detailstudien gilt das darüber gezogene Liniennetz (Abb. 177). Mitunter wird aus einer Gruppe von Figuren nur eine verwendet und dann trägt sie dieses Kennzeichen, oder es kommen von einer Figur nur bestimmte Teile in Betracht. Doch opferte nicht jeder Meister gute Studien dieser barbarischen Behandlung.

Das Zeichnen nach dem menschlichen Körper.

Modellzeichnen, Aktzeichnen — Academia del naturale, del ritrar li nudi, disegnare l'ignudo dal naturale, designare da corpi naturali, modelli naturali; spogliare modello — Académie — Naakte Beeltjes na't leven oder einfach Modellen — Debuxo del desnudo.

Entwicklung.

Die wichtigste Teilstudie aller Kompositionen, zumal historischer Vorgänge, bildete der nackte menschliche Körper hinsichtlich Proportion und Muskulatur, Haltung, Bewegung und Ausdruck[2]. Der Versuch, aus dem geringen Bestand gezeichneter Figuren italienischer Frühzeit, bekleidet und unbekleidet, ein auch nur skizzenhaftes Entwicklungsbild aufzubauen, findet bald seine Grenzen. So sicher auch die in Gemälden vorkommenden schüchternen Aktbelege für diesen oder jenen Meister ein gewisses Studium nach dem menschlichen Körper erkennen lassen, so wenig können wir Ähnliches aus dem Gebiete der Zeichnung an die Seite stellen. Daß z. B. Mantelfigürchen oder Akte aus Quattrocento-Skizzenbüchern, wie sie in Abb. 148, 150 auftreten, in unmittelbarer Fortsetzung gotischer Gepflogenheit einfach vergrößert und dann durch Heranziehung tauglicher Werkstattgenossen fertig gemalt wurden, läßt sich nicht erweisen, aber annehmen. Eine technische Übergangszeit von den Meßfiguren zu den Umrißfiguren nach dem Leben und von diesen zu dem Durchdringen und Aufbauen körperhafter Natur lag in der Entwicklung selbst begründet. Und ebenso erscheint es wahrscheinlich, daß die Stein- und Holzbildner in dem Bestreben, eine Form von allen Seiten klar zu erfassen, zuerst und am meisten den menschlichen Körper heranzogen. Das Nachmodellieren im kleinen machte mit der Form leichter vertraut als das Federzeichnen.

Diese Art praktischer Naturstudien ist von dem in Handschriften üblichen traditionellen Figurenzeichnen wohl zu unterscheiden, wo Entlehnen und Nachahmen von Skulpturen sowie Gedächtniszeichnen das meiste leisteten. Darum kann es sich bei der Behandlung dieser Frage selbstverständlich nicht mehr um jene primitiven Gestalten in Miniaturen und Fresken handeln, um jene steifen Adam- und Evaschemen, um die hüllenlosen, klapperbeinigen Toten in Auferstehungsdarstellungen, auch nicht um jene im stillen Begnügen nach Normen konstruierten Körperformen, wie sie das Buch vom Berge Athos oder Cennini beschreiben oder Villards Skizzenbuch illustriert (Abb. 80, 81),

[1] Di Pietro, Disegni sconosciuti di F. Barocci negli Uffizi. Firenze 1913.
[2] B. Haendcke, Der unbekleidete Mensch, Straßburg 1910.

sondern nur um die direkt vor dem lebenden Modell entstandenen Studien, als Übung oder als Vorarbeiten zu Kunstwerken.

Mittelalterliche Anschauung.

Der mittelalterliche Begriff der Nacktheit deckte sich mit jenem tiefster Not und Armut, er enthielt ein Stück Erbsünde, ein Verstoßensein. Das Erste, was in frühen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes die nackt dem Grabe erstandenen frommen Seelen erfahren, ist, daß sie an der Paradiespforte von Engeln mit Kleidern versehen werden (Angelico, Memling). Die Bösen behalten ihre Blöße. Selbst die schemenhaften Gestalten von Adam und Eva wurden teilweise verhüllt[1]. In der kirchlichen Kunst trat das Nackte zunächst an toten Körpern in Erscheinung, an Christus — und auch dieser trug auf dem Kreuzesbalken ein langes Hemd[2] — an Lazarus; später in der Taufe Christi oder in Darstellungen einzelner Märtyrer.

Vorbedingungen.

Eine neue Weltanschauung mußte erst den Boden vorbereiten, die bannenden Worte «Eitelkeit und Nichtigkeit alles Irdischen» abschwächen, die Menschen froher und das Künstlergemüt freier stimmen, bevor leibliche Schönheit in die Werkstatt einziehen durfte. Geistliche Würdenträger mußten erst selbst in ihren Gärten und Höfen die antike Nacktform kennen und schätzen lernen, ehe sie gestatteten, daß auch in geweihte Räume das naturalistische Abbild halbentblößter oder unbekleideter Körper eintrete. Welche Hemmungen aller Art mochten noch dazwischen treten (Savonarolas Verbrennung der Eitelkeiten 1497), welche Summe von geistigem Zusammentun, Erproben, Erschauen, Messen an warmen und kalten Körpern, Präparieren von Muskeln und Knochen erst vorausgehen, um ruckweise in die Wunder des menschlichen Gliederbaues einzudringen; welche Fülle bildhauerischer Werke hatte zu entstehen, bevor die neue Lehre auch in der Malerei gepredigt und zum Gemeingut werden konnte!

Entwicklung und Reaktion.

Dennoch vollzog sich die Entwicklung rasch, fast zu rasch. Was im Quattrocento-Beginn der engen Werkstatt noch als ein Ereignis erschien, das hatte ein halbes Jahrhundert darnach mit Hilfe gründlicher anatomischer Kenntnisse schon zum persönlichsten Ausdruck geführt und konnte wieder ein Jahrhundert später bereits zur handwerksmäßigen, inhaltslosen Akademie werden. Der Nacktkörper eroberte im Fluge die Flächen der weiträumigen Paläste und nicht minder die Decken und Gewölbe von Kirchen und Kapellen bis zu jenem Grad der Freiheit, die schon wie z. B. in dem Jüngsten Gerichte Michelangelos oder in den blanken untersichtigen Engelbeinen Correggios das kirchliche Dekorum zu überschreiten drohte. Selbst freie Geister wie Salvatore Rosa oder der Lüstling und Heuchler Pietro Aretino wollten sich dadurch verletzt fühlen. Aber alle von Rom ausgehenden Gegenströmungen in Tat und Wort, in Druck und Schrift, die ihre Höhepunkte in der Übermalung aller anstößigen

[1] Die Evafigur in einer Miniatur des Garsia Stephanus (11. Jahrh.) erscheint von vorne gesehen, mit den Händen auf der Scham und von einem dünnen Schleier bedeckt. F. de Mély, Les Miniatures, Paris 1913, Abb. f. 14. — Ebenso am Dome zu Reims (Haendcke, Der unbekleidete Mensch, S. 26).

[2] Christus am Kreuz mit hemdartigem Rock in der Unterkirche von S. S. Giovanni e Paolo und in S. Maria Antiqua in Rom um 741 (Tafel 180 bei Wilpert, Die röm. Mosaiken und Malereien).

Stellen in der Sixtinakapelle durch Daniello Ricciarelli, in dem Sendschreiben des Bildhauers Bartolomeo Ammanati von 1582 an die Mitglieder der Akademie in Florenz und in der Abhandlung des Malers und Theologen G. D. Ottonelli «Trattato della pittura e scultura 1652» erreichten, vermochten nicht mehr dem freigewordenen Nackttum dauernd Widerstand zu leisten[1].

Gotische Typen.

Je weiter wir gezeichnete Nacktfiguren nach rückwärts verfolgen, desto kleiner erscheint ihr Maßstab. Figürchen von Fingerlänge, die jede Möglichkeit einer besonderen Gliederung ausschließen und infolge ihrer Flüchtigkeit und Allgemeinheit zu der Überzeugung drängen, daß sie nur in traditioneller Weise auf Grund erlernter Schemen entstanden seien[2]. Der während der ganzen Gotik erstarrte Brauch, menschliche Figuren vorbildlichen Werken, etwa Skulpturen, zu entlehnen oder mit dem Zirkel zusammenzustellen, hielt bei schwächeren Malern noch an, als das Naturzeichnen schon als fortschrittlich galt.

Alberti.

Allmählich wurden Regeln abgeleitet und deutlich ausgesprochen. Zur Lehre vom Allernotwendigsten trat inmitten allgemeiner praktischer Dürftigkeit die vorauseilende Doktrin einzelner Genies. Wohl im Sinne zeitgenössischer Bildhauer wünscht L. B. Alberti folgenden Vorgang beobachtet zu sehen: »Zeichnest du nach dem Nackten, so zeichne immer den ganzen Körper und dann führst du dasjenige Glied aus, das dir am besten an ihm zu sein scheint, und übest es im Zusammenhang mit den übrigen Gliedmaßen» (S. 145). War für die traditionelle Forderung einer bescheidenen Festlegung der Hauptkonturen und der Gebärde ein anatomischer Aufbau mit Muskelgefüge und Gelenken noch kein Bedürfnis, so erscheinen bei Alberti die seit ca. 1400 entstandenen Werkstattprinzipien mit einem Male als fundamentale Malerregel derart zusammengefaßt, daß zu einem genauen Aktstudium auch anatomische Kenntnisse erworben werden müssen (S. 110).

Antike Vorbilder.

Gegenüber diesen für jene Zeit schwer erfüllbaren Anforderungen hatte die Antike mit ihren sich mehrenden Entdeckungen Ersatz für Form, Maß und Schönheit, mehr oder weniger verstanden, zu gewähren. Es war ein Leichteres, zunächst bei den vollendeten Formen an der Hand der Vitruvschen Maßeinheiten in die Schule zu gehen oder Körperteile, Drapierungen kurzerhand zu entlehnen, Posen nachzuahmen, als am lebendigen Leibe mit seinen Unvollkommenheiten den schwer faßbaren Kontur, die schwankende Plastik zu studieren. Und doch führte die Antike selbst eines Tages zum konsequenteren, mehr methodischen Natur- und Aktzeichnen, als ihre wenn auch so begehrten Reste nicht mehr für alle künstlerischen Ansprüche ausreichten. Ihre Bewegungsarmut allein drängte den Künstler zur Natur.

Das männliche Modell.

Mit dem Begriffe Modell verbindet man in der Regel die Vorstellung eines Nacktkörpers. Aber weder der Beginn, noch die weitere Entwicklung

[1] Das Sendschreiben Ammanatis sowie sein Brief an den Großherzog Ferdinand bei Guhl I, S. 455 u. 464, und ein Auszug Ottonellis ebendaselbst II, S. 122.

[2] Buch vom Berge Athos § 52: Angabe der Verhältnisse des menschlichen Körpers. — Cennini, Kap. 30 und 70.

des Naturzeichnens lassen diese Auffassung allein gelten. Modello konnte jede Art von Vorlage bedeuten[1].

Übergang.

Die mittelalterliche Scheu vor dem entblößten Leib, die selbst Eva unter dem Baum in ein langes Gewand stecken zu müssen glaubte, führte in der Zeit, als man sich weltfroher, aber noch hilflos fragend an die Natur wandte, zunächst zum bekleideten Modell jugendlich schlanker Körper. Erst nach und nach fallen die Hüllen und es erwacht ein Nacktkultus, der sich nicht genug tun kann, bis er in den Akademien ein mäßigendes Regulativ findet. Daneben bleibt für gewisse Szenen das Zeitkostüm und mit der Aufnahme naturalistischen Volkslebens (Genre) in die Kunst ersteht nochmals ein lebhaftes Studium nach dem bekleideten Menschen. Gerade das Charakteristische beliebter Typen (Bettler, Zigeuner, Soldaten, Hirten, Jäger, Bauern) bedingte eine besondere Beachtung ihres Äußeren.

Abb. 148. Pallaiuolo-Schule. Malerbursche, einen Heiligen stellend.

Lehrknaben und Gehilfen.

Für die ersten Zeiten stellte der Malerbursche mit enganliegenden Beinlingen und stramm zugeknöpftem Leibchen den Ersatz eines nackten Modells. In dem heute aufgelösten Skizzenbuch der Scuola del Pollaiuolo finden sich noch derartige Studien nach bekleideten Garzoni und Gehilfen in sitzender und stehender Stellung neben vereinzelten nackten Figuren, sogar ohne Lendentuch und mit einzelnen Beugungsmotiven[2]. In Abbildung 148 posiert er im Alltagskleide einen lesenden Heiligen. Der Modellstab vertritt gleichzeitig das Abzeichen einer kirchlichen Würde[3]. Noch deutlicher, dem künftigen Zwecke entsprechend erscheint ein Putto di Pittore (Abb. 149) mit

[1] Modell, Modello (lat. modulus), in seiner frühesten Bedeutung jede Art von Vorlage für Architektur, Skulptur und Malerei. Selbst die Kompositionsskizzen heißen modelli (Alberti, p. 159). Bei deutschen Malern (nachweisbar 1722) bereits im akademischen Sinn: «Also nennet man denjenigen ein Modell, welcher sich ganz nackend vor die Schüler darstellet oder hinleget» (Grimm, Wb.: Modell).

[2] Uff. Nr. 49 — 120 F.

[3] Uff. 118 F/20, lavierte Feder.

herabgestreiften Beinlingen, die eine Art Stiefelchen vorbilden sollen[1]. Ganz in Auffassung des Donatello-David stemmt er den linken Arm ein, hält in der Rechten die Schleuder und setzt seinen rechten Fuß triumphierend auf einen Topf, der den abgeschlagenen Kopf Goliaths andeutet. Man möchte hier eher an ein Bildhauermodell denken. Am zahlreichsten findet sich diese Art figuraler Vorstudien in Umbrien (Abb. 107[a], 107[b])[2]. Noch Fra Bartolommeos Studien zu einer Bartholomäusfigur in der Vermählung der hl. Katharina (um 1512) beweisen diesen Werkstattbrauch[3]. Selbst dann, als man die Garzoni schon nackt hinstellte, ließ man ihnen außer dem Lendentuch noch das Käppchen und stattete sie mit Attributen aus[4].

Familienangehörige.

Außer Werkstattgenossen dienten in Süd und Nord nur zu häufig Familienangehörige. Thomas Murners scharfe Kritik faßt auch den Malernarren heraus, in dessen Heiligenfiguren man Vater und Hausfrau erkenne:

Wâ er (der Maler) macht eins heiligen bild,
Das do glîch solt sîn eim man,
So musst sîns vaters glîchnüss han.
Wâ sie dann ein wîp gesîn,
So muoß sînr frowen glîchnüss drin,
Wie wol es was Sant Katherin.
(Narrenbeschwörung XXIV, 26.)

Der Jesuitenpater Ottonelli findet es in seinem Trattato gleichfalls tadelnswert, daß man zu Heiligenbildern die Züge geliebter Frauen oder bestimmter Modelle benütze[5]. Doch abgesehen von solchen zeitgenössischen Stimmen, begegnen uns auf Schritt und Tritt in den Werken fast aller hervorragenden Künstler genug Beispiele dieses Brauches (Raffael, A. del Sarto, Albani[6], Dürer, Rembrandt, Abb. 25 und 159).

Idealisierung.

Die Italiener des Quattrocento milderten bald das Körperlich-Individuelle. In der umbrischen Schule fällt eine diskrete, idealisierende Aktbehandlung besonders auf. Köpfe mit schwärmerischem Ausdruck, überschlanke Beine, zierliche Standposen verhüllen das Profane, umgehängte Draperien oder Mäntelchen das Werkkleid. In dieser Weise durchgeistigte noch der junge Raffael das Alltägliche an seinen Werkstattgenossen in Studien zur Krönung Mariae[7]. Perugino, von dem sich sehr stilisierte Naturakte erhalten haben, gibt ihnen bereits eine derartige ideal-religiöse Auffassung, daß in dem Beschauer der Gedanke an ein Modell kaum aufkommt[8] (Abb. 165).

Hemmungen.

Aber trotz aller Idealisierung gab es hartnäckige Gegner des Nacktstudiums und folgenschwere Konsequenzen. Nach Vasaris Bericht soll Fra Bartolommeo, durch Savonarolas leidenschaftliche Predigten aufgeregt, tatsächlich Gewissens-

[1] Stockholm (A. P. 976). Bisterpinsel auf grüner Grundierung, 29·4 × 14·5 cm. — In ähnlicher Auffassung, mit Mantel, eine zweite Zeichnung Uff. 42 f.: Masaccio zugeschrieben.

[2] Abbildungen bei Fischel, Z. d. Umbrer, Perugino, Abb. 127, 152–154, 156, 158, 310; ferner Abb. 141, 142, 148; Spagna 284, 288; Timoteo Viti, Abb. 317. — Dann Fischel, Raphael-Zeichnungen Abb. 5, 15, 18, 19, 21, 41.

[3] Zwei Studien in der Albertina, A. P. 15, ein weiteres Blatt mit Detailstudien Uff. — I Dis. d. Uff. 1914, Serie II, Fasc. II, 19 und A. P. 86.

[4] Stockholm, Benozzo Gozzoli, David; A. P. 1086.

[5] Guhl II, 124. [6] Passeri, S. 331.

[7] Studien zu zwei musizierenden Engeln, Oxford, Fischel I, 19 und Lille, Fischel I, 21.

[8] Sammlung Liechtenstein, Wien, St. Sebastian. A. P. 1094.

konflikte gefühlt und sich von denselben in der Weise befreit haben, daß er bei jenem berüchtigten Bilder-Autodafé Zeichnungen verbrennen ließ. Seinem Beispiele folgten Lorenzo die Credi und viele andere. Als Bartolommeo später nach den mächtigen Eindrücken von Michelangelos Werken von Rom nach Florenz zurückkehrte und ihm, wieder nach Vasaris Bericht, der Vorwurf gemacht wurde, er könne keine Akte malen, schuf er einen so anschaulichen hl. Sebastian, daß die Mönche in den Beichten erkannten, die Frauen nähmen daran Ärgernis, und das Gemälde wieder aus der Kirche entfernten[1].

Abb. 149. Unbekannter Florentiner. Lehrknabe als David-Modell.

Frühe Naturakte.

In dem Bestreben, das Materielle einer Idee unterzuordnen, lag der Beginn jeder Art künstlerischer Steigerung, die Umbildung der menschlichen Gestalt zu jenen unsterblichen Formen, wie sie alle Großen hervorgebracht. Das Umgestalten im Sinne individueller Vorstellung geschah schon während des Zeichnens und setzte nur bei temperamentlosen, akademischen Naturen aus, die dem Modell bloß einen seelenlosen Kontur zu entlehnen wußten.

Während in der Provinz noch bis in die letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts sich eine Zurückhaltung offenbarte, mochten in Florenz schon im Beginn des Quattrocento richtige Aktzeichnungen ausgeführt worden sein. Für Masaccios Adam und Eva müssen gründliche Bewegungsakte vorausgesetzt werden und ebenso für Masolinos Taufe Christi (1435, Castiglione d'Olona)[2],

[1] Vas. Mil. IV, 178 u. 188. [2] Klass. Bilderschatz, Nr. 1699.

die sogar einen trefflichen Rückenakt enthält. Als früheste erhaltene Nacktzeichnungen können aber nur oberitalienische, jene Pisanellos in Berlin (Abb. 155) und Paris, hervorgehoben werden. In einem dem Paolo Uccello zugeschriebenen Quartblatt mit vier Figuren zeigt sich schon das nackte Sitzmodell mit dem Modellstab in der Hand[1]. Zeichnungen aus dem Kreise der Pollaiuoli lassen bereits eine freiere Posierung erkennen (Abb. 150)[2]. Maßgebend in diesen Studien ist der reine Verlauf des Konturs und eine bescheidene Betonung der Muskulatur. Eine Verwendung des Velo ist nicht ausgeschlossen.

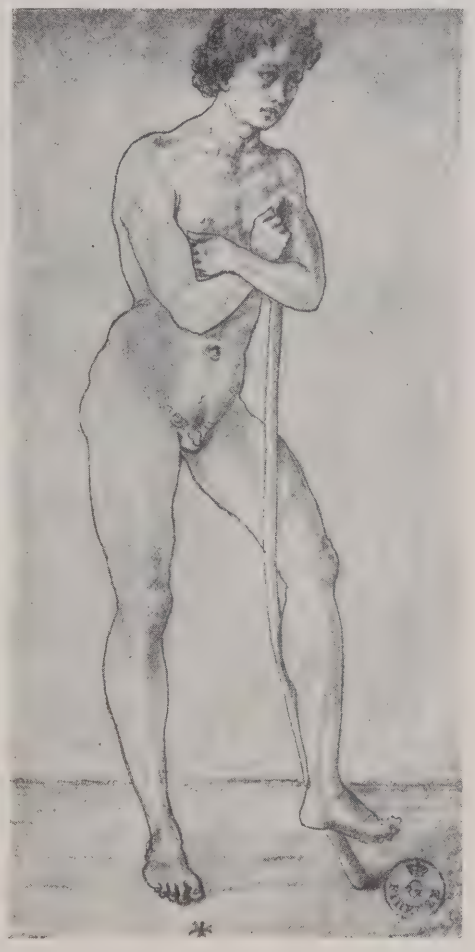


Abb. 150. Pollaiuolo-Schule. Nacktmodell.

Pollaiuolo.

Einen sichtbaren Markstein in der Entwicklung bildete Antonio Pollaiuolo selbst, der hervorragende Formenkenner, dessen Kompositionen von wohlstudierten männlichen und weiblichen Nacktfiguren getragen werden. Mit ihm erscheint der individuelle Akt, ausgeprägt und eigenwillig. Schon das Größenmaß steigerte sich auf Folioformat. Hält auch das Silhouettenmäßige noch an, so bekundet er in den Gelenken anatomische Kenntnisse und in der Plastik ein bildhauerisches Sehen (Abb. 10). Bei der Johannesfigur (Abb. 151) ist statt des Modellstabes unter dem linken Unterarm eine Stütze zu denken, die gleich als bewachsener Fels charakterisiert wurde[3]. Noch förderten Vertikale und Verhältnisstriche den Aufriß. Bei aller Beobachtung guter Maße zeigt er bereits eine starke Neigung zur Geziertheit. Die Posen konkurrieren mit der starken Empfindung. Man muß für ihn und seine Zeitgenossen eine Fülle derartiger Leistungen voraussetzen, um sich solch überwucherndes Stilgefühl in den Formen erklären zu können. Die Antike war es nicht, die solche Gesten erzeugte. Von ähnlicher Technik müssen auch Piero della Francescas Aktzeichnungen gewesen sein[4].

[1] Uff. 30, Vorderseite; Philpot, Nr. 544; Berenson II, Nr. 2774 als Schule Uccellos. Sehr fraglich, ob florentinisch.

[2] Uffizien 73 F/38, lavierte Feder.

[3] Uffizien, Nr. 699, Berenson, Taf. 14, Nr. 1903. Feder.

[4] Für Darstellungen wie der Tod Abrahams in Arezzo. L'Opera dei grandi artisti italiani I, Roma 1910.

Rückenakte.

Weil eine der Hauptforderungen der Storia auf Reichhaltigkeit und Verschiedenheit des Figuralen abzielte, mußte auch bald das Vorurteil gegen die Rückseite des menschlichen Körpers schwinden[1]. Ausgeführte Rückenakte begegnen uns schon in Bildern von Masolino. In Zeichnungen lassen sich Beispiele, mehr zufällig, bei Pisanello nachweisen (Z. a. M., Berlin 65). Um 1500 werden sie häufiger und verbinden sich mit ersten Namen (Abb. 12, 153, 271). In dem feinen Licht- und Schattenspiel eines männlichen Rückens stellte sich mancher seine Probleme (Abb. 153). Wohl am frühesten erscheinen bei Signorelli sogar Doppelakte (Abb. 152)[2]. Gerade in der Verschiebung der Muskulaturen zweier Rücken nach links und rechts hin lag für den Künstler ein großer Anreiz.

Abb. 151. A. Pollaiuolo. Studie zu einem Johannes.

Verrocchios Schule.

In Verrocchio, wenn wir von seinen Schülern Credi und Leonardo ausgehend rückschließen dürfen, setzte ein stärkeres plastisches Bedürfnis ein, jenes gewissenhafte, allseitige Durchmodellieren mit scharfer Betonung der Silhouette, wie es der Bildhauer erheischte, der Maler aber graphisch zu gestalten anstrebte. Seine Aktzeichnungen wären für uns vom größten Interesse. Leonardos und Peruginos Studien bieten teilweisen Ersatz und Einblick in den Schulbrauch.

Leonardo.

Der schlanke Jünglingskörper, ausnahmsweise der magerer Männer, galt als Kanon des Quattrocento. «Willst du eine Figur machen, die Anmut zeigt, dann gib ihr feine und schlank gestreckte Gliedmaßen ohne die Ausprägung

[1] Das Frontalitätsprinzip schaltete kehrseitige Figuren mit Absicht aus und ließ sie nur in wenigen Fällen gelten, so in Gruppendarstellungen oder in Handlungen, wo sie unvermeidlich erschienen, wie z. B. in der Grablegung Christi. Während sie in frühmittelalterlichen Mosaiken mit römischem Nachklang sich häufiger zeigen (Wilpert, Bd. III, Taf. 12, S. Maria Maggiore: eine Hirtengruppe), verschwinden sie später fast ganz, um im Quattrocento wiederzukehren und ein wesentliches Kompositionselement zu bilden.

[2] Z. a. M., Berlin I, 36, Ausschnitt. Pinsel. Verlag Grote, Berlin. — Vorbildlich mochte hier die antike Statue: Faun mit dem Bacchuskind auf den Schultern (Neapel) gewesen sein.

allzuvieler Muskeln und die wenigen, die du zweckentsprechend zeigen läßt, seien weich» (Leonardo § 319). Leonardos Einfluß war weithin bemerkbar, in Florenz und Mailand. Seine Zeichnungen wirkten regulierend und anregend. Credi, Fra Bartolommeo, der junge Raffael, Filippino lassen dies deutlich erkennen, nicht zu reden von Luini, Cesare da Sesto und anderen mailändischen Nachfolgern. Selbst auf Dürer fällt noch ein schräger Strahl.

Aber schon setzte die neue Formbewegung an Nacktkörpern ein. An die Stelle der Grazia tritt die Forza. Selbst Leonardo kann sich um 1500 ihr nicht mehr entziehen. Der prachtvolle Rückenakt in Windsor, wiewohl nur dem Anatomie- und Proportionsstudium dienend, überschreitet das Jugendlich-Graziöse und stellt die gestraffte Manneskraft dar, aber noch ist die Muskulatur verschwimmend weich gehalten und die Umrißführung stark betont (Abb. 153). Michelangelo.

Erst Signorelli gibt beides auf und legt das Hauptgewicht auf die Energie der Bewegung mit hervorquellenden Muskeln (Abb. 152, 166). Deutlicher offenbart dies Michelangelo in seinem Karton (1504) und in der Sixtina (1512 und 1541). Wir erkennen den Wandel von seinen Jugendwerken bis zu jenen der reifen Jahre. Für ihn genügt nicht mehr die Wucht eines herkulischen Körpers, er schuf sich ein ‚neues Geschlecht', dessen Leiber uns selbst in schlichten Feder-, Rötel- oder Kreidezeichnungen eine gesteigerte Urkraft in Form und Bewegung bezeugen (Abb. 167).

Abb. 152. Signorelli, Rücken-Doppelakt.

Alle Künstlergemüter gerieten in Aufregung und alsbald gab es nur mehr eine strebenswerte Aufgabe, die Nachahmung jener Übermenschen, das übertriebene Betonen der Muskulatur — meist an falscher Stelle — das bei den Nachahmungen.

guten Nordländern viel Unheil zur Folge hatte. Nur ein Rubens vermochte Michelangeleske Werte aufzunehmen und seinem formenden Temperamente und Kolorismus unterzuordnen. Fanden auch diese Übertreibungen eine Zeitlang Milderung durch die Antike oder in dem teilweisen, besänftigenden Anschluß an Raffael, so war doch das Versinken in den Manierismus das unvermeidliche Ende vieler.

Die Carracci.

Wiewohl man den Carracci, den Eklektikern, zum Vorwurf machte, daß sie die Natur mit den Augen Michelangelos, Correggios und Tizians ansahen, so waren sie dennoch von der Überzeugung durchdrungen, daß die Aufnahme so verschiedener Elemente nur durch ein unausgesetztes Naturstudium wieder ausgeglichen werden konnte. Darin fanden sie sich selbst wieder. Ihr Aktbetrieb bildete die Anziehungskraft ihrer Schule und die Nahrung ihrer Nachfolger (Abb. 168). Alle Quellennachrichten und das noch hinreichend vorhandene Zeichnungenmaterial bezeugen es uns in anschaulicher Weise. Dieses fast in jeder öffentlichen oder privaten Schule eingeführte und gründlich betriebene Aktstudium *col carbone e gesso* auf bräunlichen Papieren schützte auch die Folgezeit vor der drohenden Verwilderung.

Berufsmodelle.

Über die Modelle späterer Zeit erfahren wir recht wenig. Sicher darf angenommen werden, daß um die zweite Hälfte des Quattrocento das Berufsmodell neben das Gesellenmodell getreten war. Wenn Leonardo ein Modell fordert, das gut in Schultern und Hüften sitze, aber vor solchen mit striemigen Leibern warnt, die im Panzerhemd aufgewachsen seien (§ 99), so müssen wir in erster Linie an den Kriegerstand denken, der Modelle lieferte. Ebenso scheint dies eine kleine Bewegungsskizze eines Florentiner Meisters, Jüngling am Seile, daneben Schild und Lanze, zu bestätigen (Abb. 174). Marcantonio hielt in seiner Werkstatt bezahlte (*salariati*) männliche Modelle[1]. Raffael klagt über den Mangel an guten Körpern und Malvasia bezeichnet die Modelle als *persone basse e plebee* (II, 307).

Ersatzmodelle.

Die Schülermodelle hörten deswegen nicht auf. Caravaggio unterwarf sich anfänglich dem Lionello Spada derart, daß er nichts anderes im Sinne hatte, als ihm zu gefallen, und sich ihm sogar als Nacktmodell stellte. Als er sich schließlich weigerte, hielt ihn der Meister, der einen Johannes zu malen hatte, durch vier Tage in einer Kammer eingesperrt (Malvasia IV, 105). Agostino und Lodovico Carracci halfen sich gegenseitig aus, weil sie der Meinung waren, daß nur derjenige eine schwierige Stellung posieren könne, der sie nachempfinde, im Gegensatz zu den Berufsmodellen, die sich unnatürlich und langweilig benehmen (*posticcie et insipide*)[2]. Trotzdem scheint um diese Zeit das Entblößen untereinander nicht ganz selbstverständlicher Werkstattbrauch zu sein. Die technischen Ausdrucksweisen heben den Begriff des Entkleidens mit besonderer Wichtigkeit hervor: *farsi nudo e servirgli di modello* (Malvasia IV, 105). *Spogliare* (ausziehen) erhält direkt die Bedeutung von Modellsitzen. Wiederholt wird betont, daß es nur bis zu den Hüften geschah.

Vorschriften.

Über die Gepflogenheiten beim Zeichnen selbst erfahren wir einiges von Leonardo. Zunächst die Hauptforderungen einer guten Figur: Die Bewegung sei

[1] Baldinucci, Notizie VI, 520. [2] Malvasia III, 378.

Abb. 153. Leonardo. Rückenakt als Proportionsfigur. Windsor.

zweckentsprechend, das Rilievo deutlich, die Zeichnung richtig und das Kolorit schön (§ 403). Bei der Handhabung des $3^1/_2$ Ellen hohen Fadennetzes sehe man darauf, daß dasselbe lotrecht und 7 Armlängen vom Zeichner, eine vom Modelle entfernt stehe. Es trage einen Wachspunkt als Zielkorn, das man auf die Halsgrube (bei Vorderansicht) oder auf einen Halswirbel (bei Rückenakten) einzustellen habe (§ 97).

Bei dem Direktzeichnen beobachte man eine Entfernung, die dreimal so groß sei als der Gegenstand (§ 83). Dabei bediene man sich eines Fadens mit niederhängendem Blei, um zu sehen, wie sich die Dinge schneiden (§ 100; Abb. 169). Immer sei es notwendig, den ganzen Körper zu zeichnen, dann erst die Einzelteile (§ 88). Das Aktzeichnen vollziehe sich reichlich im Sommer. Im Winter solle man diese Studien genau nach Maß und Form durchprüfen und das Beste auswählen, um an der Hand desselben in der kommenden warmen Jahreszeit neuerdings das Zeichnen nach dem Nackten fortzusetzen (§ 98). Später ging es Sommer und Winter hindurch und fand am Abend statt[1]. «*La prima hora del giorno dal rilievo de' gessi e le due prime di notte dal naturale*[2].»

Die in mittelalterlichen Handschriften mit besonderem Behagen dargestellten Badeszenen führen mit großer Wahrscheinlichkeit zu dem Schlusse, daß für den Norden die Badestuben eine geeignete Pflegestätte männlichen und weiblichen Körperstudiums bildeten[3]. Wieweit hier das Erinnerungszeichnen oder unmittelbares Festhalten eine Rolle spielte, entzieht sich mangels richtiger Künstlerzeichnungen der Beurteilung. Die ersten niederländischen Künstlerakte von Bedeutung, die vielbesprochenen Adam- und Evagestalten der Brüder Van Eyck, setzen bereits in bestimmtester Weise ein genaues Zeichnen nach der Natur voraus[4]. Die nicht gerade harmonischen, aber charakteristischen Äußerlichkeiten zweier der Jugendschönheit entwachsenen Modelle bezeugen bei aller Feinheit der Durchführung den stärksten Realismus. Darf man gerade von dieser gewissenhaften Durchbildung auf die Art der Vorzeichnung schließen, wird man für jene Zeit an den Silbergriffel denken müssen[5]. Eine Bestätigung hiefür gibt das Städel-Blatt eines unbekannten Niederländers mit einer Schächerfigur, die nach dem gestellten Modell gleichfalls in Silberstift gezeichnet worden ist. Dasselbe zeigt festen Stand (Spiel- und Standbein) und trägt den über Rücken und Arme geschobenen Aktstab. Zwei Bänder festigen die Unterarme, um die Hände in die richtige Position zu bringen (Abb. 153a)[6]. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestanden demnach schon zweckentsprechende Einrichtungen und kluge Hantierungen, den Körper der Handlung gemäß zu fixieren.

Niederlande.

Van Eyck.

[1] Malvasia IV, 183: *che si facea del nudo la sera.*

[2] So in der Akademie des Baldi. Ibid. III, 364.

[3] B. Haendcke, op. cit. S. 109 ff.

[4] Nach allgemeiner Auffassung dem Jan van Eyck zugeschrieben.

[5] Auch die im Louvre befindliche Zeichnungskopie nach den beiden Figuren des Gemäldes zeigt Silberstifttechnik (Abb. 30 bei L. Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck).

[6] Städelsches Institut, Nr. 6977, auf weiß grundiertem Papier. Reproduziert in der Städel-Publikation, irrtümlich als: Unbekannt, italienisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, Mappe VIII, Taf. 5. Nach den vorhandenen Schwächen und Verzeichnungen zu schließen, dürfte es sich um eine alte Kopie nach einem Silberstiftoriginal handeln.

Ouwater. So wie jenes Vorelternpaar erregte auch der fleißig durchstudierte Akt zur Lazarusfigur des Ouwater (Berlin) noch in den nachfolgenden Jahrhunderten alle Bewunderung[1]. Die auffallende Magerkeit in Darstellungen toter Körper (Kreuzabnahme, Schächer) mit richtiger Betonung des Skelettes und der sich dünn darüber spannenden Haut zwingt zur Annahme, daß die altniederländischen Meister sich auch toter Modelle bedienten[2]. Wie sehr der seinerzeit gewiß geringe zeichnerische Vorrat mannigfachen Aufgaben zu entsprechen hatte und nach Bedarf geschickt umgestaltet wurde, beweist Hans Memling in seinem Jüngsten Gerichte (Danzig). Die Gestalten der Seligen, ob jung oder alt, tragen ein und denselben knabenartigen Nackttypus, gleich zierlich und schlank, nur die verschiedenartigen aufgesetzten Köpfe unterscheiden die Lebensalter.

Abb. 153 a. Unbekannter Niederländer, 15. Jahrh.

Römische Manier. Mit der nach 1500 eintretenden italisierenden Richtung erstickte das unbefangene Absehen des menschlichen Abbildes in gezierter römischer Manier. Jan Gossaerts Nacktfiguren (Abb. 247) verquicken italienische und niederländische Formen und verlieren dadurch den vorhergegangenen gesunden Realismus heimatlicher Überlieferung[3]. Michelangeleske Auffassung bis in die Fußspitzen, aber nur äußerlich. Entlehnungen römischer Posen lassen mehr an eine Verwendung der Studienbücher als an direkte Naturstudien denken.

Rubens. Erst in der Rubens-Schule erwachte wieder die strenge Zucht, die gewissenhafte Vorarbeit vor dem Nacktkörper, zwar nach italienischen Akademievorschriften, aber im national vlämischen Geiste und mit der Durchdringung persönlicher Kraft. Was aber Rubens in seiner wohleingerichteten Schule bieten konnte, das lag nicht in der Macht kleinerer Meister und noch weniger des Gildenunterrichtes. Nach Houbraken erhielt erst die 1664 in Antwerpen

[1] Mander-Floerke I, 66: *een uytghenomen suyver naect.* — Klass. Bildersch. Nr. 1309.

[2] Roger van der Weyden, die Christusfigur in der Kreuzabnahme im Eskurial. — Vgl. B. Haendcke, op. cit. S. 116.

[3] Ferner Albertina, A. P. 1189: Federzeichnung zu einer Adam-und-Eva-Komposition.

von der Genossenschaft gegründete Akademie die Einrichtung des Naturaktes[1].

In Holland war die geringe Pflege historisch-mythologischer Darstellungen dem Aktstudium besonders ungünstig. Das kleine Genre hatte es weniger nötig, akademisch vorzugehen. Manders Klage, daß es in den Niederlanden wenig historische Kompositionen zu malen gäbe, wodurch den Malern jede Gelegenheit zur Behandlung des Nackten entzogen würde, spricht deutlich den Mangel aus[2]. Daß sich aber trotzdem und ohne staatliche Einrichtungen die Kunst dem strengen Körperzeichnen bald im Sinne der aus Italien kommenden Tradition, bald nach heimatlicher realistischer Art zuwandte, lehren Manders Vorschriften oder jene des G. de Lairesse[3] sowie überkommene Akte von A. Backer, van Noord, van Campen, Adriaen van de Velde u. a. und vor allem Rembrandts Selbstschulung und der Brauch in seiner Werkstatt (Abb. 158, 159). Seine Studien nach Jünglingen und Frauen mit Feder und Radiernadel, mit Wasch- und Ölpinsel bilden eine lange Serie ernster Kunstwerke. Die Aktzeichnungen erstreben nicht nur organischen Aufbau, Klarmachung einer Bewegung, sondern neben graphischen Problemen vor allem Licht- und Raumwerte. Während man nach akademischer Weise die Modelle der schönen Linie halber unter einem zerstreuenden Lichtschirm studierte, mit nüchterner Modellierung und ohne Hintergrund, setzte sie Rembrandt in das grellste Seitenlicht oder in das Helldunkel, so daß sie mit ihren tiefen Schlagschatten eine kraftvolle malerische Wirkung erzielten. Haben wir für seine erste Periode noch wenig Einblick in die Einrichtungen seiner Werkstatt, so lassen sich dieselben für die mittlere und späte Zeit aus Bildern, Zeichnungen und Radierungen um so reicher erkennen und erschließen (Abb. 158, 159, 317)[4]. Holland. Rembrandt.

In Deutschland wirkten die nordische Scheu vor dem nackten Menschen, kirchliche Verbote und die Schwierigkeiten, geeignete Modelle zu erhalten, durch Jahre entgegen, aber ebenso das unvermeidliche Theoretisieren auf dem Gebiete der Perspektive und Proportion. Dürer unterlag lange den Konstruktionsskrupeln: «Man durchsucht oft zwei- oder dreihundert Menschen, ohne daß man kaum ein oder zwei schöner Ding an ihnen findt, die zu brauchen sind. Darum thut not, willt du ein gut Bild machen, daß du von Etlichen das Haupt nehmest, von anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füß. Denn von viel schöner Dinge sammelt man etwas Gutes, so wie das Hönig aus viel Blumen zusammen getragen wird[5].» Allein auch Dürer kam weder mit diesem Rezept, noch mit seinem in der Proportion niedergelegten Generaltypus aus. Seine strengen Naturakte wie auch seine eigenen Worte überzeugen uns von dem Zwiespalt und dem Sieg der Natur. «Aber derselb stell alsdann ein Menschen für sich, der zu derselben Maß beiläufig tüglich sei. Darnach zeuch die äußeren Linien, so viel du kannst und verstehst. Dann das ist für gut zu Deutschland. Dürer.

[1] A. Houbraken, Schouburgh, S. 107.

[2] Mander-Floerke II, 219 (Michiel Jansen Mierevelt).

[3] Mander-Hoecker, Lehrgedicht, p. 61. — Lairesse, Zeichenkunst, S. 79 ff.

[4] Vergleiche die Zusammenstellung bei Hofstede de Groot im Tafelbande zu: Feestbundel A. Bredius aangeboden, Amsterdam 1915, Taf. 16, 33—40 und Textband p. 91 ff.

[5] Lange und Fuhse, S. 300.

achten, je gnäuer man einer hübschen Gestalt aus dem Leben und Natur mit Abmachen nachkummt, je besser und künstlicher dasselb Werk würd[1].»

Naturakte. Nach den konstruierten (gfisyrten) Figuren, wie der liegende weibliche Akt von 1501 (L. M. 466) oder Adam und Eva um 1504 (L. M. 475, 476), folgen schon 1506 Naturakte, die in dem Weimarer Mannesakt, der tatsächlich ‚aus dem Leben und Natur abgemacht' ist, den Höhepunkt seiner realistischen Auffassung erreichen (L. 156)[2]. Selbst Rückenakte treten auf. Dürer erlernte sie 1506 in Venedig (Abb. 157); 1509 erscheint dieselbe weibliche Figur mit diskreter Beinstellung in dem bekannten Silberrelief[3], 1510 in dem kühnen Entwurf zu Adam und Eva, wo er als erster versuchte, das Vorelternpaar kehrseitig darzustellen[4].

Akademien. Offiziell erscheint das Aktzeichnen in Deutschland zum ersten Male in der 1703 in Nürnberg errichteten Akademie, und zwar nur in den Wintermonaten, viermal in der Woche. Die Mitglieder hatten «die Unkosten, welche zu Anschaffung und Belohnung der Person, nämlich des Modells» nötig waren, durch einen gebührenden Beitrag zu decken und der Vorsteher der Akademie «bei jedweder neuer Stellung oder Positur vorher einen nervosen und deutlichen Discurs zur Information und Nachrichtigung zu halten»[5]. Die Nürnberger Akademie hatte so wie später die Dresdener einen Zeichensaal, Antikensaal und einen Aktsaal. Die Besucher des letzteren hießen «Aktsäler»[6].

Frankreich. Eine weniger willkürliche Entwicklung nahm das Aktzeichnen in Frankreich. Der Kunstunterricht vollzog sich wie in einem von der königlichen Sonne erwärmten, aber gut verzäunten Garten. Die Akademieeinrichtungen waren souveraine Angelegenheiten, die, nach italienischem Muster geschaffen, für das ganze Land galten. Paris war das Zentrum. Hatte das Aktzeichnen in den italienischen Akademien auch eine stark schulmäßige Behandlung erfahren, so blieb es doch eine freie und jedermann zugängliche Übung. Dies bewiesen die vielen Privatkurse. Dagegen erhielt es in Frankreich einen durchaus offiziellen Zuschnitt. Bezeichnend hiefür ist die bleibende Übertragung des Namens der Schulstätte auf den Akt selbst: Académie[7]. Der amphitheatralische Modellsaal mit Reflektorenbeleuchtung war eine Art Kunstheiligtum, wurde

Offizielle Modelle. gut überwacht und nur Beteiligten der Zutritt gestattet. Das Stellen des Modelles durfte nicht vor den Schülern geschehen. Die Pariser Akademie hatte drei pensionsberechtigte männliche Modelle, die Livrée und Degen trugen, im Louvre wohnten und mit der Zeit recht würdige Männer wurden. Ihre alltägliche Verwendung als Helden und Götter, selbst Göttinnen, forderte stets die Spottlust der losen Jugend heraus. So wie einst Caporal Leone in der Accademia des Andrea Sacchi, die auch Poussin in Rom besuchte, sich eines besonderen Rufes erfreute[8], so posierte in Paris ein gewisser Deschamps, genannt bon

[1] Ibid. 355; daneben die Ausdrucksweise «ein jung oder alt nacket machen», ibid. 246.
[2] Roh, Ein neues Selbstbildnis Dürers in Weimar. Rp. f. Kw. 39, 10.
[3] Münchener Jahrb. d. b. K. I, 1906, S. 142.
[4] L. M. 518 und A. P. 410. — Ferner eine Skizze, wohl zum Relief, im Dresdener Skizzenbuch (Bruck, Taf. 62).
[5] Beiträge z. Kunstgesch. Nürnbergs von Josef Baader (Zahns Jahrbücher I, 264).
[6] J. Thaeter, Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Frankfurt a. M. 1887, S. 23.
[7] Encycl. Méthod. B. A. I, 1. [8] Passeri, p. 352.

Deschamps, durch mehr als 40 Jahre[1]. Bei besonderen Gelegenheiten, wie z. B. anläßlich eines Besuches Christians VII. von Dänemark, wurde durch gleichzeitige Verwendung zweier Modelle eine biblische oder mythologische Gruppe in Szene gesetzt (Abb. 87).

Reformen.

Durch das Aktzeichnen an den staatlichen Akademien, immer nach denselben Gesichtspunkten und denselben Modellen, verlor sich alles Individuelle, besonders in Perioden, als das antike Element vorherrschte. Die seinerzeit so berühmten ‚Académies' Bouchardons enthielten nur antike Motive oder solche aus berühmten Skulpturen oder gar aus Gemälden. Mit der erwachenden Kritik und Opposition gegen den Akademismus wetteiferte man in allerlei Vorschlägen. Man empfahl statt der ausgedienten Körper Modellwechsel[2], schrieb zuerst das genaue Studium, dann auch ein Auswendigzeichnen in Gegenwart des Modelles vor, denn der Vergleich sei der Schlüssel zu jeder Erkenntnis. Dem Aktmalen gehe das Zeichnen voraus, immer aber sei auch die Antike heranzuziehen[3]. Nichtsdestoweniger begehrte man freiere, «humanisierte» Bewegungsmotive, die alle Muskeln spielen lassen sollten. Die Modelle bogen Stäbe, hoben Steine oder schoben mit Stangen Lasten weiter[4]. Oder es wurden seelische Erregungen durch vehemente Bewegungen ersichtlich gemacht (Abb. 154)[5]. Diejenigen, welche sich der Malerei zuwenden wollten, hatten sich, um einen Übergang zum Farbigen zu gewinnen, der *papiers colorés en bleu ou en gris* und des Wischers zur Erzielung weicher Formen und Töne zu bedienen, denn weiße Papiere und das Strichverfahren *(par hâchures* oder *en égrenant)* erzeugen nur Härte[6].

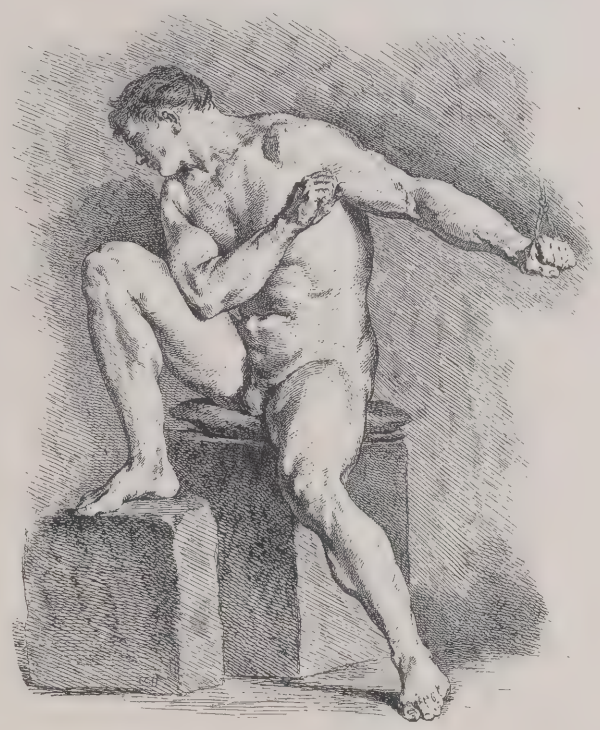


Abb. 154.
Cochin fils, Académie zu einem Entrüsteten.

[1] Locquin, op. cit. 78 und 79. — Ferner J. Chr. v. Mannlich, Lebenserinnerungen, S. 57. — Dictionn. des Arts de Peinture, Paris 1792, III, 472, Article: Modèle von Levesque.

[2] «Il serait nécessaire, qu'il y eût plusieurs modèles de différents âges et de différents charactères,» schrieb Cochin 1777 (Cochin, 3e discours à l'académie ... de Rouen 1777, p. 14).

[3] Encycl. Méthod. B. A. I, 2.

[4] Der Louvre besitzt eine große Anzahl dieser Akte. (Inventaire générale: Bouchardon.)

[5] Aus Jombert, Nouvelle Méthode, 1740.

[6] Encycl. Méthod. B. A. I, 1.

Das weibliche Modell.

Hindernisse.

Die Einführung des weiblichen Aktes ging noch langsamer vor sich. Die christliche Scheu vor dem «Geschlechtswesen», das nach Augustinus von Natur aus der Vernunft und Sittlichkeit ferne steht und eine gefährliche Versuchung bedeutet[1], die schwierige Beschaffung geeigneter Modelle, der anfängliche Mangel an öffentlichen kontrollierbaren Zeichenschulen und das leichte und bequeme Verfügen über die Malerburschen oder andere männliche Modelle schlossen die Verwendung weiblicher Personen für lange Zeit aus. Es gab noch einen anderen gewichtigen Grund: die allgemeine Anschauung, daß der männliche Körper der vollkommenere sei und die richtigen Maße enthalte. Cennini entschuldigt sich förmlich, wenn er nach Angabe der Maße eines Mannes jene des Weibes nicht mehr behandle. «Die der Frau lasse ich bei Seite, weil sie keine ebenmäßigen hat» (Kap. 70). Diese Ansicht scheint sich vor und noch lange nach ihm geltend gemacht zu haben, denn bildhauerische und zeichnerische Beispiele sowie Nachrichten lassen erkennen, daß man das männliche Modell ganz unbefangen für weibliche Figuren benützte.

Männliche Modelle als Ersatz.

Die Evafigur am Bamberger Dom aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erinnert in ihren Umrissen mehr an einen Jüngling mit einem Badewedel als an ein Weib. Die Klosterkünstler hatten überhaupt keine andere Wahl. Fra Bartolommeo mußte auf die Beschauung weiblicher Formen verzichten und sich mit Puppen oder Nachzeichnungen behelfen (Abb. 261). Michelangelo entsprachen für seine Sibyllen weit besser männliche Körper (Abb. 167). Lodovico Carracci, fett und fleischig wie er war, diente mit seinem Rücken dem Annibale zu einer Venus, angeblich für jenes Gemälde, das die Herren Bolognetti kauften (Malv. III, 378). Annibale Carracci dagegen benützte einen häßlichen Farbenreiber als Modell zu einer Magdalena. Man war darüber sehr erstaunt, aber er modelte alles zur allgemeinen Zufriedenheit um. Rubens malte die Figur eines mädchenhaften Engels, der das Schwert aus dem Herzen der Mutter Christi zieht, nach einem Jünglingsakt (Albertina, A. P. 20). Der Brauch hörte auch noch im 18. Jahrhundert nicht auf. Nicht nur an den französischen Akademien, wo den Frauen bis 1759 der Zutritt verboten war, sondern auch in Meisterateliers suchte mancher damit auszukommen. Jean Restout rühmte sich, daß er für eine Ariadne oder Venus, für Nymphen und andere weibliche Gestalten Männermodelle *(le modèl homme de l'Académie)* nehme. Manches Gemachte und Gesuchte in seinen Stellungen und Bewegungen erscheint dadurch leicht erklärt[2].

Bademädchen.

Von den schematisch gezeichneten weiblichen Nacktfiguren in Miniaturwerken abgesehen[3], müssen zunächst jene aus Pisanellos Schule herrührenden Naturstudien (Berlin) nach Bademädchen als frühe Belege herangezogen werden.

---

[1] Troeltsch: Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter, München und Berlin, 1915, S. 129.

[2] Robin J. B. C., Notice sur J. B. Restout (Magasin Encyclopédique 1797, VI, 443). — Locquin, op. cit. p. 79.

[3] Julius v. Schlosser, Die Bilderhandschrift König Wenzels I. (Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XIV, S. 271 f.)

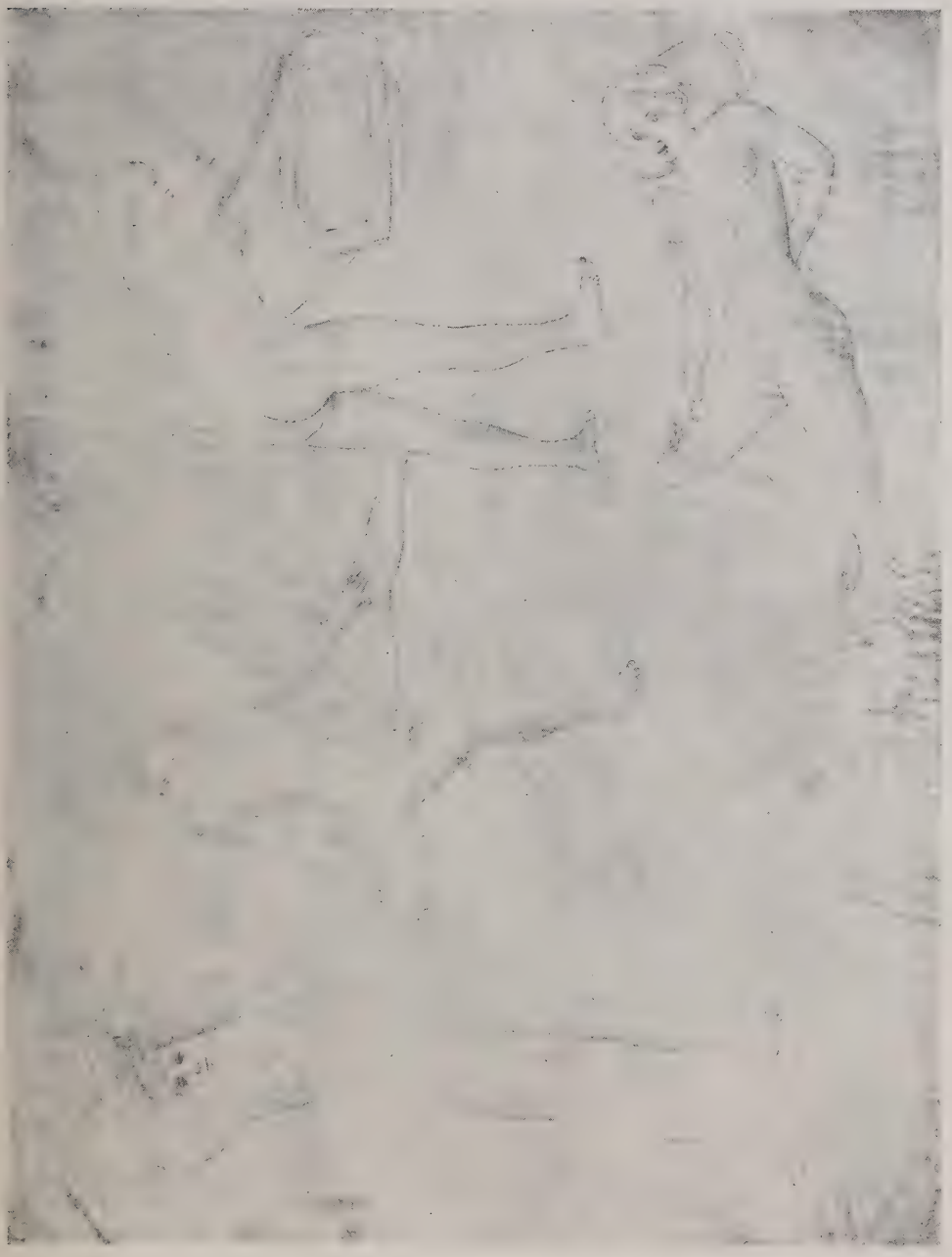


Abb. 155. Pisanello, Akte nach einem Bademädchen. Berlin.

Dem Anscheine nach wurde ein und dasselbe Modell stehend, sitzend, gebeugt und liegend in ziemlich realistischer Auffassung dargestellt (Abb. 155)[1]. Der Maler legte sich in weiser Ausnützung der Gelegenheit gleich eine Mustersammlung an. Kontinuierende Umrisse und leichte Schattengebung genügten für die ziemlich richtig aufgefaßten Maßverhältnisse. Wie die Badeschüssel (Multer) und das Kopfkissen erkennen lassen, vollzog sich das Studium in der Badestube selbst[2]. Den Leonardischen Kanon von der schamhaften Stellung kannte er noch nicht, der auch für A. Pollaiuolos Eva (Uff.) noch nicht existierte[3]. In antiker Auffassung und im Anschluß an die typische Venusdarstellung formuliert erst Leonardo die Haltung weiblicher Akte: Frauen soll man mit schamhaften Gebärden darstellen, die Beine geschlossen, die Arme ineinander gelegt und den Kopf nieder und zur Seite geneigt (§ 144). Diese Vorschrift wandert auch nach dem Norden und kehrt in Manders Lehrgedicht wieder (IV, v. 19).

Leonardo.

Abb. 156. Dirk Vellert, Akt nach einem Bademädchen.

Berufsmodelle.

Nach den zufällig entdeckten und als geeignet befundenen Bademädchen kamen erst die Berufsmodelle und wahrscheinlich entstammten auch diese derselben Quelle. Es hatte überhaupt vielfach seine liebe Not an brauchbaren Körpern. Aus Raffaels Brief an den Grafen Castiglione, der ihm Schmeicheleien über die Gestalt der Galathea gesagt hatte, erfahren wir das bereits erwähnte Bekenntnis, daß schöne Frauengestalten selten und die Phantasie ergänzend mitwirken müsse[4]. Hatte man Brauchbares gefunden, nützte man es, wie Zeichnungen und Bilder erweisen, möglichst lange aus. In Guercinos Feder- und Rötelstudien begegnen wir immer demselben Gesichte (Abb. 16). Malvasia rühmt die trefflichen Modelle der Carracci, die einen Glanzpunkt ihrer Akademie bildeten[5], eine Art Reklame, die auch

[1] Berlin, Rückseite von Nr. 65 der Zeichnungen alter Meister, Kat. Nr. 487; 27·3×19·1, Feder auf Pergament. Verlag Grote, Berlin.

[2] In Deutschland hatte man statt der Multer den Kübel (Scheffel): Ein wîbel vil gelenke nam mîn dâ mit dienste war, sie truoc mit bat ein scheffel dar, weder ze kalt noch ze warm, sie streich mir rucke, bein und arm (aus: Seifried Helbling). — Alfred Martin, Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen, Jena 1906, S. 148. Auch das ‚Kopfkissen' findet Erwähnung, ibid. 149.

[3] Berenson I, T. XVII, und I Disegni, Ser. I, fasc. 3, Tav. 6. [4] Guhl I, 129.

[5] Fossero del maschio o della femmina, i megli formati corpi (Malvasia III, 378).

später noch, selbst im Norden, für das geschäftliche Gedeihen aller Privatschulen förderlich war[1]. Vielfach entwickelten sich aus Liebesverhältnissen Modellgelegenheiten aller Art, über die wir aus den Viten einiges erfahren (Fra Filippos Lucrezia, Raffaels Fornarina, Sartos Lucrezia, Albanis Doralice, Cellinis schöne Hausmagd, Tiepolos Cristina) und nicht selten wurden aus Modellen auch Künstlerfrauen.

Deutschland und Niederlande.

So wie in Italien suchte auch in Deutschland und den Niederlanden das früheste Modellstudium die Kenntnis weiblicher Formen in den Badestuben zu erwerben, so gut es nur gehen mochte. Letztere wurden nicht umsonst mit «Bad- oder Schandhauß», «Schand- oder Wüsthauß» bezeichnet. Adam- und Eva-Darstellungen des Nordens erinnern noch lange Zeit durch den Badequast statt des Feigenblattes an jene Lokale. Der fein ausgeführte Federakt von Dirick Vellert (Abb. 156) bestätigt die gleiche Herkunft[2]. Die Figur trägt alle Attribute: Haube, Wasserkübel und Badewedel zur Schau. Vom Jahre 1496 finden sich bei Dürer mehrere Frauen- und Mädchenakte in der Komposition einer Frauenbadstube vereinigt (L. 101, Bremen). Ebenso mochten auch die öffentlichen Frauen-

Abb. 157. Dürer, Weiblicher Rückenakt.

[1] Nach Hogarth bestellte M. Vanderbank für die neugegründete Akademie, «um sie den Mitgliedern einladender zu machen», ein weibliches Modell (Aufzeichnungen, deutsch von Leitner, Berlin 1914).

[2] Aus G. Glück, Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei, Jahrb. d. kh. S. d. Kh. XXII, S. 26. Feder, Louvre. — Julius v. Schlosser, Die Bilderhandschrift König Wenzels I, ibid. XIV, S. 271. Die hier zahlreich abgebildeten Bademädchen, meist im Hemde, selten nackt, tragen immer den Quast oder Wedel. — Von P. Flötner wird von den drei Untugenden: Balnea, Vina und Venus (Badt, Gutte weyn und schöne weyber) der Begriff Balnea durch ein Bademädchen dargestellt (H. Röttinger, P. Flettner, Straßburg 1914, Nr. 19).

häuser, die in keiner größeren Stadt fehlten, den Badstuben verwandt waren und unter obrigkeitlicher Aufsicht standen, manche Ausbeute geboten haben[1]. Auch ohne literarische Quellen wird man dies annehmen müssen.

Dürer. Einen direkten Hinweis scheint Dürers früheste Aktzeichnung nach einem jungen Mädchen (Bonnat, L. 345) zu geben, das in auffallender Weise einen langen Schleier trägt. Rot und gelb gefärbte Schleier waren in Deutschland das vorschriftsmäßige Abzeichen dieser gesetzlich anerkannten Zunft[2]. Dürer wurde dieser Schönen auf seiner Wanderschaft 1493 habhaft. Ihre Pose ist gezwungen, denn die etwas sagen wollende Geste der Arme und Hände steht noch im Widerspruche mit dem steifen Sichhinpostieren. In weiterer Folge hinterläßt uns Dürer 1497 den Stich der vier nackten Frauen (B. 75), 1506 den venezianischen Rückenakt (Abb. 157)[3], 1508 Lucretia (L. M. 516), 1516 abermals einen Entwurf zu einem Frauenbad (L. 398, Chatsworth)[4].

Baldung, Beham. Hans Baldung befaßte sich zeichnerisch viel mit der Weiblichkeit, opferte aber das strenge Studium seiner technischen Ausdrucksweise, dem jede Korrektur ausschließenden Clairobscur. Bessere Nacktzeichnungen brachten Holbein und die «gottlosen Maler von Nürnberg», die beiden Beham auf, weil von italienischen Formen ausgehend und von gutem Geschmacke geleitet[5]. Zu einer gewissen Zeit scheinen die Schwierigkeiten der Beschaffung weiblicher Modelle in Deutschland aufgehört zu haben. Nach dem Dreißigjährigen Kriege wenigstens machte man aus dem Modellstehen schon ein Geschäft. «Der Bildhauer Georg Schweigger († 1690) hat einer der schönen und langen Jungfrauen 20 Rthahler bezahlt, ihren bloßen Leib zu stellen und dadurch einen großen Anlauff unterschiedlicher Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu erwerben[7].»

Künstlerfrauen. Außer den Berufsmodellen leisteten auch die Frauen und Freundinnen der Maler Modelldienste. Im Norden ist dies bei Albrecht Dürer (Frau Agnes)[6], Rubens (Helene Fourment), Rembrandt (Hendrickje Stoffels), Boucher (Marie-Jeanne Buseau) allgemein bekannt. Dabei legte man mehr Wert auf Bequemlichkeit als auf klassische Formen.

Rembrandt. Aus dem zeichnerischen Material Rembrandts gewinnt man nicht nur die Einsicht in den reichen Betrieb des weiblichen Modellstudiums für seine eigenen Werke, sondern auch in das Schulsystem, wie es für seine Discipulen galt. In dem interessanten Weimarer Blatte (Abb. 158) sehen wir den Meister mitten unter seinen sechs Kunstjüngern — darunter ein alter — bei der Korrektur[8].

---

[1] Alwin Schultz, Deutsches Leben, 1892, I, 71.

[2] Ib. I, 75. — Grimm, Wb. IX, 578. — Weinhold, Die deutschen Frauen, 2. Aufl., II, 327.

[3] Braunschweig, Blasius, L. 138. Pinsel auf blauem Naturpapier. (Verlag Grote, Berlin).

[4] Ch. Ephrussy, Les bains de femmes. Nürnberg 1881.

[5] Eine gute Aktzeichnung von Hans Sebald in der Albertina: Ceres, Feder (A. P. 28.)

[6] Rückenaktzeichnung zu einer Maria unter dem Kreuz (Donaueschingen, Jahrb. d. pr. Ks. XXV, Taf. S. 224. — Bekannter der Profilakt im großen Glück, B. 77.

[7] Neudörffer, Nachrichten, S. 76.

[8] Aus Prestelgesellschaft II (Weimar), Taf. 25. Feder. (Verlag Voigtländer und Tetzner, Frankfurt a. M.) — Die Feststellung dieses Tatbestandes von J. Meder in der Besprechung der 2. Serie der Prestelgesellschaft in: Mitteil. d. Gesellsch. f. v. Kunst 1915, Nr. 2, S. 29. Unabhängig davon Hofstede de Groot in: Feest-Bundel Abrah. Bredius aangeboden 1915, Bd. I, 92, Rembrandts Onderwijs.

Abb. 158. Rembrandt-Schüler. Rembrandt im Aktsaal. Weimar.

Auf dem Platz eines Zeichners sitzend, die charakteristische Toque auf dem Haupte, beurteilt er mit scharf vergleichenden Augen die Leistung des hinter ihm Stehenden. Man zeichnet, wie die drei geöffneten Tintenzeuge erkennen lassen — bei dem Stehenden links und in der Mitte des Hintergrundes auf Stufe und Fußboden — mit Feder und Tinte. Eine sehr ähnliche Darstellung, jedoch mit einem liegenden weiblichen Modell, findet sich in Darmstadt[1]. Nach Houbrakens Bericht, der mit Rembrandt-Schülern verkehrte, gingen die weiblichen Schönheiten auch sonst in den einzelnen Studienkammern ziemlich ungeniert ein und aus[2].

Abb. 159. Rembrandt, Modell an der Aktschlinge.

Sowie seine männlichen Akte lassen auch die weiblichen das Körperliche nur im Raume mit abgedunkeltem Hintergrund oder selbst im Helldunkel gelten, so daß die weißen Glieder, bald hell schimmernd, bald von Reflexen übergossen, plastisch hervortreten, fast immer mit zugewendetem Kopfe und einer Drehung des Oberkörpers bildeinwärts (Abb. 159 und 317)[3].

Darstellungen des Zeichnens und Malens nach weiblichen Modellen treten wegen ihres interessanten Vorwurfes in Bildern der Nordländer häufig auf, bei Rembrandt (Glasgow), J. Steen (Leyden), A. Houbraken (Rijks-Museum), M. Sweerts, der Zeichensaal,

[1] Siehe auch Rembrandts Radierung B. 192: das Modell und dazu die Zeichnungen Budapest (A. P. 69) und Brit. Mus., Handz. Rembrandts, 1890, III, 110.

[2] Über den Verkehr weiblicher Modelle vgl. A. Houbrakens Große Schouburgh, Quellenschr. XIV, S. 111 u. 115.

[3] Aus Hofstede de Groot, Teekeningen van Rembrandt, verzameling Hofstede, Haarlem, 1909, Nr. 30.

Le Prince, Les Modèles, gest. von De Longueil, J. Heiss (Braunschweig), so daß wir über zeitliche und lokale Gepflogenheiten in öffentlichen und privaten Schulen ziemlich unterrichtet werden und manche technischen Vorgänge erfahren, deren Behandlung leider das vorgesetzte Programm überschreiten würde.

In dem Zeitalter Ludwigs XV. spielte der weibliche Akt die größte Rolle. Frankreich. Wiewohl an der Akademie nicht zugelassen, fand er in den einzelnen Malerschulen eine um so intimere Pflege und entwickelte sich zu einer spezifisch französischen Form, die weit über die Grenzen des Reiches großen Anklang fand.

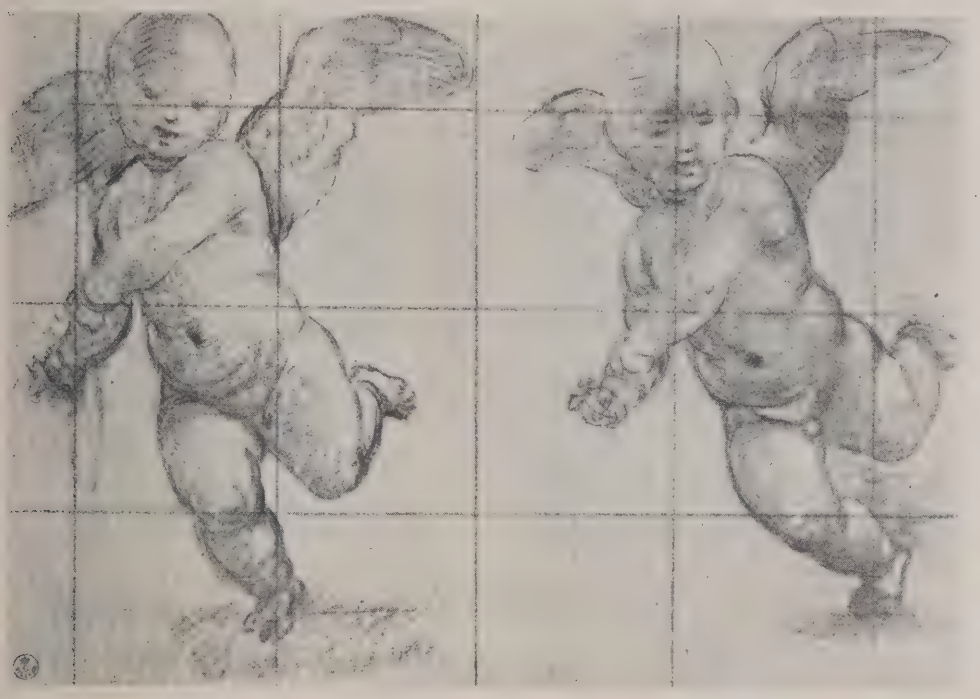


Abb. 160. Fra Bartolommeo. Fliegende Putten nach einem Wachsmodell.

Geschmackvoll und graziös im Lineament, farbig in der Erscheinung *(aux trois crayons)*, etwas lüstern in der Pose, dekorativ durch hinzugefügtes mythologisches Beiwerk, manifestiert er schon für sich allein den Kunstausdruck jener Zeit. Wir merken hier nie wie bei Rembrandt den nüchternen Apparat der Sitzung oder des Ateliers, weder ein Podium noch eine Stützvorrichtung. Fast alle ruhen auf weichen, malerisch angeordneten Pfühlen oder gar gleich Göttinnen auf Wolken. Die Natur erfuhr während des Studiums eine delikate Umformung, vielfach aber zeichnete man auch auswendig. Neben streng beobachteten Formen finden wir bei Boucher der Mehrzahl nach genial aus dem Gedächtnis entworfene jugendliche Nacktheiten, die gleich seinen Putten muskel- und knochenlos, gelenksarm, nur ihre schwammigen Reize aufzuweisen bestrebt sind[1]. Daher konnte es kommen, daß Diderot 1765, indes mit Unrecht, behaupten wollte, seit 50 Jahren benütze kein französischer Maler mehr ein Modell[2].

[1] Über Bouchers Modelle vgl. Mannlich op. cit. S. 56 ff. [2] Oeuvres, Bd. X, 258.

Seit 1759 erfolgte auch die Zulassung weiblicher, und zwar bekleideter Modelle an der Pariser Akademie unter dem Prätext eines Preises für Têtes d'Expression. Zum Kopf gewährte man stillschweigend die Büste und so bildete sich seit dieser Zeit, mit und ohne Ausdruck, ein Lieblingsthema heraus. Es entstand jene große Menge süßer Mädchenköpfe von Greuze oder Boucher, die durch den Crayon- oder Farbstich ihre Vervielfältigung erfuhren (Demarteau).

Kinder-modelle.

Am schwersten tat man sich mit Kindermodellen, wiewohl der Santo Bambino, fliegende Engel und Putten für religiöse und profane Darstellungen unentbehrliche Bauelemente waren. Man konnte von dem rastlosen Bewegungstrieb eines Kindes nicht die einfachste, geschweige denn jene gespreizten Posierungen erwarten, wie sie schon zur Zeit Raffaels in Geltung kamen.

Abb. 161 und 162. Dürer. Weinende Cherubim nach demselben Modell.

Bozze di cera.

Mochte auch Leonardo vor den zu behenden Bewegungen und Stellungen der Kinder warnen, der Bedarf sprach dagegen (§ 386). Hier halfen wieder antike und zeitgenössische Skulpturen aus, namentlich aber Gipsabgüsse oder Wachsmodelle, die als unumgängliche Apparate die Natur ersetzen mußten. Fra Bartolommeo besaß *22 boze di cera di bambini*[1]. In zwei Uffizienzeichnungen ließ sich die Verwendung dieser Behelfe direkt nachweisen (Abb. 160)[2]. Die beiden Engelknaben, von denen der linke in dem Lucca-Bilde «Katharina und Magdalena in Verklärung» wiederkehrt, beruhen nur auf der leicht gedrehten Stellung desselben Modells. Die Hauptaufgabe bei derartigem Brauch fiel der ergänzenden Phantasie zu, die nicht nur organisch verbindend, sondern auch umgestaltend zu schaffen hatte.

Dürer.

Selbst Dürer bediente sich derartiger Skulpturen schon 1506 in Venedig (L. 333)[3]. Und wie die Abb. 161 und 162 erkennen lassen, ist die Verwendung ein und desselben modellierten Kopfes mit freier Hinzufügung der Haare und

[1] Knapp, Bartolommeo, S. 275 f.

[2] I Disegni d. Uff. II/2, Nr. 13. Kreide mit Rötelnetz. 23 × 32·3 cm. Verlag L. Olschki, Florenz. — Ein zweites Beispiel bei Knapp, Abb. 47 (Uff.).

[3] Drei Kinderköpfe, schwarz abgedeckt, Paris, Nationalbibliothek.

der Flügel sogar noch 1521 nachweisbar. Ob von ihm selbst geschaffen oder anderweitig bestellt, läßt sich nicht feststellen[1].

Knabenakte.

Außerdem fand man sich mit erwachsenen Knaben, Mädchen, selbst Jünglingen ab. So diente ein halbwüchsiger Bursche in einer Pontormo-Zeichnung (Berlin) zu einem Putto in der Mediceer-Villa in Poggio a Cajano[2]. Von Fr. Albani wissen wir aus dem Bericht Passeris, der mit ihm verkehrte, daß er eine schöne Frau und viele liebe Kinder besaß, die ihm zu Engeln und zu allem, das er benötigte, Modelle abgeben mußten. Seine Bilder zeugen von dem weitgehendsten Gebrauch[3].

Vorlagen.

In vielen Fällen begnügte man sich mit Gedächtnisformen. Es hatte für einen Künstler keine besondere Schwierigkeit, mit Rücksicht auf die in solchen Fällen nur oberflächlich betonte Anatomie einen Kinderakt aus der Erinnerung zu zeichnen, wenn nur die Maßverhältnisse eingehalten wurden. Außerdem gab es mit der Verbreitung von zahllosen Stichvorlagen bald bei allen Nationen ganze Serien von Putten in allen Stellungen und Gesten, die den verschiedensten Quellen entstammten[4].

Der Naturakt in Ruhe und Bewegung.

L'atto, l'attitudine, azzione, gesto, posamento, movimento — Vom Biegen, Stellung der Possen — Van der actitude, welstandt, staende postueren — Attitude, Académie bienposée[5].

Die vermittelnde Antike.

Die gotische Malerei hält sich auch in ihren Bewegungsmotiven streng an das Vertikalgesetz. Selbst in erregtesten Darstellungen, im Kindermord, stehen die Schergen noch steif und gerade, das Kind in der Linken emporhaltend und mit der Rechten das Schwert gelassen ansetzend (Duccio, Siena Domopera). Und ebenso gefaßt stehen die Mütter um die toten Lieblinge, kaum daß sich eine beugt oder kniet. Trotzdem war auch hier die Stellung einer jeden Figur, wenngleich traditionell, vom Standpunkt der Klarheit wohlüberlegt und sprach bedeutsam zum Beschauer.

Schon in der Übergangszeit treten Leihmotive aus der Antike auf, die sich stetig vermehren. Wenn es auch Alberti für die Maler als notwendig erachtet, mit allen vor der Natur gut erlernten Körperbewegungen wohl vertraut zu sein (S. 123), so vollzog sich dennoch der Weg von der ruhig posierten Figur

[1] L. 446 Berlin und L. 153 Braunschweig, Clairobscur. Verlag Grote, Berlin.

[2] Fritz Goldschmidt, Zeichnungen von Jacopo Carucci (Amtl. Ber. aus d. kgl. Kunstsammlungen in Berlin XXXVI, Nr. 5).

[3] Passeri, S. 331.

[4] So von den Kleinmeistern angefangen bis zu Natoire und Boucher herauf.

[5] Über die technischen Ausdrücke siehe Baldinucci, Voc. p. 17: *L'atto o l'azzione o il gesto, che fa la figura, cioè: di star ferma, chinarsi, alzarsi o altrimenti muoversi in qualunque modo per esprimere gli affetti, che si vogliono rappresentare.* — Ferner: Borghini II, p. 119—120; Lomazzo, Trat. II, VI. c. 4 und Idea c. 12, 20, 27, 32; Armenino I, c. 9. — Über holländische Vorschriften siehe: Manders Lehrgedicht, Kap. Van der Actitude (Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. VIII, S. 75). — Für französische Akademien gibt der Traité folgende Bezeichnungen: *Poser le Modèle, c'est faire prendre à un homme ou à une femme, préposés pour cela, une certaine attitude, afin de dessiner d'après, comme cela se fait dans les Académies de Peinture; on dit une Figure, une Académie bienposée, pour dire dans une belle attitude, action* (p. 260).

Beispiele.

zur bewegten Erscheinung zunächst unter Mithilfe griechisch-römischer Formen[1]. Arme und Beine traten zuerst in Tätigkeit, während der Rumpf noch lange Bewegung und Drehung vermied[2]. Die antike Profilfigur des mit vorgeschobenem Knie weit Ausschreitenden (Fechterstellung) genügte lange Zeit für kämpfende Krieger, herantretende Abgesandte und Verkündigungsengel (Abb. 163[3] und 245) oder für den in die Vorhölle hinabsteigenden Christus. Nicht das Alltägliche, das sich dem Künstlerauge darbot, das Materielle am lebenden Modelle reizte zur Nachahmung, sondern das überliefert Geheiligte, künstlerisch Abgeklärte, abgesehen, daß die Formenentlehnung vielfache Erleichterungen gewährte. Selbst das einfache Stehen erhielt einen antiken Anstrich durch eine überstarke Ausnützung des Standbeines und übermäßige Entlastung des Spielbeines[4]. In Zeichnungen und Gemälden treten vielfach Beispiele dieser monumentartigen Haltung auf (Abb. 164)[5]. Ebenso gab der Dornzieher mannigfache Anregung[6]. Entlehnte man solche Motive zunächst lange dem Skizzenbuch, eines Tages stellte man das Modell selbst in die Pose der antiken Vorlage.

Abb. 163. Baldovinetti.
Antik schreitender Verkündigungsengel.

Ein neu eingeführtes Bewegungsmotiv war eine Art Erfindung;

[1] *Cosi adunque conviene, sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo quali bene imparerano dalla natura.* Alberti, p. 121.

[2] I. I. Tikkanen. Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.

[3] Maria Verkündigung, Uffizien, Ausschnitt. — Als weitere Beispiele dienen: Jac. Bellini, Skizzenbuch, Louvre, Taf. 18; Botticini, Reise des Tobias, London; A. Pallaiuolo, Herkules tötet die Hydra (Uff., Gemälde), oder der Männerkampf, Stich B. 3; Ercole Roberti, Fragment einer Kreuzigung, Berlin, Z. a. M. I, 47; Credi, Verkündigung, Uff., Gemälde.

[4] So die antike Figur eines Nackten mit Chlamys aus der Casa Sassi (Egger-Hülsen, Die röm. Skizzenbücher von M. v. Heemskerck I, Text. p. 42).

[5] Aus Berenson I, Taf. IX, Nr. 542. Lavierte Feder, Brit. Mus., Ausschnitt. — Weitere Beispiele: Piero della Francesca, Taufe Christi (Gemälde); Jacopo del Sellaio, Vor der Ermordung des Julius Cäsar (Gemälde, Berlin); Credi, Taufe Christi (Gemälde, S. Domenico bei Florenz); Mantegna, Gang des Jakobus zur Richtstätte, Padua, Fresko, und im Triumphzug Cäsars.

[6] Berenson II, 10, Nr. 176. — Andreas Aubert, Der Dornauszieher auf dem Kapitol u. d. Kunstarchäologie (Zs. f. b. K. 1901, 12, S. 40).

es ging von Atelier zu Atelier, von der Plastik zur Malerei und sogar in den Kupferstich über. Gerade in den letzten Jahren wurden viele antike Vorbilder für die Renaissancemeister festgestellt und noch ist mancherlei Ausbeute auf diesem Gebiete zu erwarten[1]. Als Beispiel diene der gestürzte Krieger in dem Grabmal des Desilaos (Athen), der, ins Knie gesunken, sich mit der Hand auf den Boden stützt; ausgehend von dem griechischen Urbild und vielen römischen Nachahmungen, läßt sich eine ganze Reihenfolge von Anwendungen bis zu Dürer herauf feststellen[2].

Abb. 164. B. Gozzoli. Antikes Standmotiv.

Erkenntnisse und Forderungen.

DAS FREIE POSIEREN. Neben der Entlehnung entwickelte sich im Quattrocento das naturalistische freie Posieren aus dem Bedarf in den vielgestaltigen Aufgaben und unter der Führung erster Meister außerordentlich rasch. Wie ein Übergang erschien das Anlehnen an zeitgenössische Bildhauerwerke. Dabei wurde schon in der ersten Hälfte der Grundsatz ausgesprochen, daß jede Bewegung nur Ausdruck innerer Vorgänge sei, weshalb entsprechend der Gemütsbewegung

[1] Studien über die Benützung der Antike in der Renaissance von P. G. Hübner in: Monatshefte f. Kw. 1909, S. 267 ff., mit erbrachten Nachweisen für Bruneleschis Isaak (Opferung) aus dem Sockelrelief der rechten inneren Säule des Konstantinbogens und für einige Entlehnungen Raffaels.

[2] Das Grabmal in Athen stammt aus dem 5. bis 4. Jahrhundert. — Benützungen des Motivs bei Donatello, Eselwunder im Santo; Pollaiuolo, Herkules im Kampfe, B. 3; Leonardo, Entwurf zum Sforzadenkmal; Pier di Cosimo, Hylas und die Nymphen, London, Benson; Giulio Romano, Domenichino, Perseus im Kampfe mit Phineus. Im Norden in Dürers Federzeichnung vom Jahre 1494 (Arion, Hamburg), bei B. Beham (B. 18) in Rückenansicht, bei B. v. Orley, Prüfungen des Hiob (Brüssel). — Vgl. J. Meder, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung, Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. XXX, S. 219 ff.

(movimento d'animo) jeder Figur eine besondere Haltung oder Stellung *(gesto o posamento)* gezieme (Alberti S. 120). Gefährlich wurde diese Forderung bei den starken Affekten wie Zorn, Schmerz und Freude. Leicht stellte sich das Übertriebene, Gezierte, Gewundene ein (Botticelli, Pollaiuolo).

Leonardo.

Von Alberti bis zu Leonardo wächst das Thema und erfährt praktisch und lehrhaft in den Werkstätten stetige Entwicklung. Mit letzterem schließen alle Anschauungen des Quattrocento ab und finden auch in den zahlreichen Paragraphen ihre bestimmten Vorschriften. Sein Grundsatz: *l'attitudine è la prima parte più nobile della figura* legt das Hauptgewicht mehr auf Stellung als auf Güte der Figur, denn letztere werde schon durch Nachahmung erreicht, erstere nur durch künstlerischen Verstand (§ 403)[1]. Sie beruhe auf strenger Beobachtung anmutiger Umrisse und auf genauen anatomischen Kenntnissen. Alle Teile, Kopf, Schultern, Oberkörper und Hüften müssen richtig aufeinandersitzen (§ 322). Der Kopf dürfe nie dahin gerichtet sein, wohin sich die Brust dreht, sondern müsse sich schräg zur rechten oder linken Schulter wenden, auch wenn er nach oben, unten oder geradeaus schaue (§ 88 und 357). Ebenso solle der Oberkörper nicht geradlinig auf dem Unterkörper ruhen, höchstens bei Alten (§ 357). Eine Drehung sei auf vier Gelenke, Füße, Knie, Hüfte und Hals zu verteilen (§ 320). Von den Hüften, den Polen der menschlichen Gestalt, sei die eine höher als die andere je nach der Pose und desgleichen die Schultern; die Halsgrube aber liege lotrecht über dem Gelenke des Standfußes (§ 319). Vergleiche Abb. 165[2].

Abb. 165.
Unbekannt. Quattrocento-Akt.

Arme, Beine und Hände sollen eine ungleiche Bewegung einnehmen, sich nie in eine Richtung stellen und so viel als möglich die Absicht der bewegten Figur verdeutlichen (§ 88, 357, 368). Wenn bei Stehenden der eine Arm nach vorne geht, so sei der andere in Ruhe, oder aber er wende sich nach rückwärts (§ 396). Das Spielbein neige sich im Knie zum Standbein, so daß die Kniescheibe etwas tiefer zu liegen komme (§ 319, 320). Bei Frauen und Mägdlein sind zu offene Beinstellungen zu vermeiden, denn

[1] Bereits bei Alberti, S. 116 f.

[2] Aus I Disegni IV/1, Nr. 16, als Filippino. Kreide auf Ockergrundierung; Verlag L. Olschki, Florenz. 26·5 × 11 cm.

darin liege Keckheit und Mangel an Schamhaftigkeit (§ 387). Schließlich mögen alle Gliedmaßen Leichtigkeit und Anmut ohne allzuviel Ausprägung der Muskeln bewahren; diese seien weich, mit Schatten von geringer Dunkelheit (§ 319).

Anatomie.

Beruhten diese Vorschriften auch zum großen Teile nur auf aus der Antike gewonnenen Anschauungen, die alltäglich an dem Modell erprobt und erweitert wurden, so bedeutete ihre klare Formulierung, die in alle Lehrbücher überging, keine geringe Sache. Aber weit höher stand Leonardos Verdienst um die Festlegung anatomischer Erkenntnisse und deren Anwendung an gestrafften Gliedmaßen. Weil sich die Muskulatur je nach der Anstrengung bloßlege, solle man Anatomie verstehen. Und weil man nicht immer gute Nacktmodelle mit ausgeprägten Muskeln zur Verfügung habe, müssen Gedächtnis und Kenntnisse aushelfen (§ 302, 303, 340). Immer aber hüte man sich vor einer aufdringlichen Muskulatur, denn ein Nacktkörper mit grober Deutlichkeit aller seiner Muskeln erscheine bewegungslos, weil keine Bewegung ausgeführt werden könne, ohne daß ein anderer Teil der Muskeln nachlasse. Außerdem gleiche er, hölzern und ohne Anmut, einem Sack voll Nüsse (§ 336, 340). Schließlich mögen alle Bewegungen dem Lebensalter und der Standeswürde entsprechen bei Männern wie bei Frauen (§ 299, 326, 366).

Seltenheit früher Belege.

So sehr auch die Gemälde des Quattrocento für einen großen Aktreichtum an Heiligen und Profangestalten zeugen, so wenig haben wir an Zeichnungen überkommen, sei es nun, daß vieles entschwunden oder die Einzelstudie gleich mehrfache Verwendung fand (Umbrien, Venedig), vieles erst in den gleichfalls verlorengegangenen Kartons durchgezeichnet wurde, sei es, daß in manchen oberitalienischen Städten das naturalistische Erschauen gegenüber dem traditionellen Gedächtniszeichnen zurückstand. Nicht einmal Florenz hat viel aufzuweisen: stehende oder kniende Adoranten mit gläubigem Ausdruck, Sebastian- und Johannes-Gestalten, wenig Mythologisches, Frauen schlummernd oder nach Art von Flußgottheiten gelagert.

Erfinden oder Entlehnen.

Mit Rücksicht auf die im Quattrocento und auch darüber hinaus vorkommenden üblichen Frontal- oder Profilformen von Standfiguren muß an dieser Stelle vor einer übertriebenen, kritiklosen Ausbeutung sogenannter Entlehnungen, wie sie uns häufig begegnet, ernstlich gewarnt werden. Der menschliche Körper hat seine bestimmten, natürlichen, sich in jedem Modell wiederholenden Stellungen, die zumal bei den typisch gehaltenen Heiligenfiguren mit Spiel- und Standbein von selbst wiederkehren. Gleiche Ausdrucksmotive ergeben unwillkürlich gleiche Formen, ohne daß erst ein Schöpfen aus Vorbildern angenommen werden muß. Das Halten von Stäben und Büchern, das Lesen, das Falten der Hände führt naturgemäß zu ähnlichen Positionen. Schließlich möge man einem Künstler auch die Fähigkeit zugestehen, derartig einfache Posen aus Eigenem zu finden. Anders war es zur Zeit der Barocke mit ihren tatsächlich gesuchten, überreichen und schwierigen Bewegungsmotiven.

Der bewegte Akt.

Weder die Zuhilfenahme der Antike, noch die perspektivischen Kunststücke konnten der erwachenden Lust an bewegten Figuren in erregten Darstellungen und dem nun mit offenen Augen die lebendige Natur erschauenden Künstler

mehr genügen. Wenn Alberti bereits vor allzugroßer Heftigkeit und übertriebenen Bewegungen warnte, bei welchen man — eine ebenso unschöne als unschicksame Sache — an ein und derselben Figur Brust und Rücken sehe, so deutet dies schon auf die ungestüme Freude an Neuem und auf die Ausschreitungen einzelner hin[1]. Alle Bewegungen der Jünglinge und Männer, eine weitere Vorschrift, seien voneinander verschieden, jene leicht und gefällig mit einer Schaustellung hohen Mutes und Kraft, diese durch größere Festigkeit ausgezeichnet (S. 128).

Alberti.

Abb. 166. Signorelli, Männliches Modell am Seil.

Arten der Bewegungen.

Leonardo unterscheidet in mehr zusammenfassender Weise als Alberti eine Ortsbewegung, d. h. von einem bestimmten Punkte aus *(moto lochale)*: Steigen, Herabsteigen und das Dahinschreiten; dann eine Handlungsbewegung *(moto actionale)* mit ihren endlosen Motiven und drittens zusammengesetzte Bewegungen (*moti composti*) wie Tanzen, Fechten, Gaukeln, Säen, Pflügen, Rudern (§ 304)[2]. Auch diese Theorien von der Einteilung der Bewegungen hinsichtlich Ort, Qualität und Quantität führten als Tradition noch von der Antike (Aristoteles) herauf. Leonardo warnt besonders vor übertriebenen Verkürzungen und gestattet sie nur in Schlachtdarstellungen, wo es sich um «bestialische Raserei» handle (§ 177). Tatsächlich finden sich solche in dicht gedrängtem Knäuel entstandene Moti leidenschaftlich erregter Körper nur in Kampfszenen; zunächst in der Bildnerei bei Bertoldis Reiterschlachtrelief (Bargello), in Michelangelos Jugendwerk, Kampf der Zentauren und Lapithen (*Casa Buonaroti*), beide von antiken Sarkophagen inspiriert.

Immer mehr und mehr folgten Zeichnung und Malerei dem erwachenden Bewegungsrealismus. Botticelli und A. Pollaiuolo hatten bereits eine Erschütterung der alten Normen versucht. Nicht immer entsprachen die zuckenden

[1] «Sie halten dies aber für löblich, weil sie hören, jene Bilder erscheinen sehr lebendig, wo die einzelnen Figuren jedes Glied wild umherwerfen: so machen sie aus denselben Fechtmeister und Gaukler ohne jede künstlerische Würde» (S. 126).

[2] Alberti nennt siebenerlei Ortsveränderungen: nach aufwärts, abwärts, rechtshin, linkshin, sich entfernend, nähernd und im Kreise drehend (p. 124).

Abb. 167. Michelangelo, Männlicher Akt zur Lybischen Sibylle.
Madrid, Sammlung A. de Beruete.

Bewegungen ihrer Körper, zumal der Hände und Finger dem seelischen Zustande. Indes hatte die alte Flächenkunst mit ihren strengen Vorschriften noch vielfach dem allen Rhythmus störenden Bewegungswirbel gesteuert. Erst Signorelli brachte in den Orvietofresken (1504) die erstaunliche Kühnheit auf, die Verdammten mit Leidenschaft zu erfüllen. Alle Knienden, Hockenden, Fliegenden, Stürzenden beruhen auf streng nach allerlei Werkstatterfahrungen durchgeführten Naturstudien. Selbst die Geißler Christi werden zu von Bewegung durchdrungenen Muskelmenschen, die man am Seile studiert (Abb. 166)[1]. Aber noch ist die Tatsache bemerkenswert, daß durch reine Silhouetten und durch die Betonung vieler Vertikalen (Standfiguren) dem Gesamtwohllaut Rechnung getragen wurde. Kurz darauf folgten die beiden Kartons von Leonardos Reiterkampf und Michelangelos badenden Kriegern, worin der letztere seiner siegreichen Beherrschung jeder Art von Beuge- und Streckmotiven die kompositionelle Strenge opferte. Der klare Umriß verschwindet schon teilweise. Es erscheinen die ‚malerischen, formenarmen Silhouetten, die sich nicht mehr mit dem Sinn der Gestalt decken'[2] und die viele Skurze enthalten. Signorelli.

Nach 1500 setzt mit Michelangelo diese völlig geänderte Auffassung des Aktes ein. Fast alle Normen Leonardos scheinen zum größten Teil aufgegeben. Das stärkste Talent des neuen Jahrhunderts, geleitet von einem neuen Zeitgeist, schuf neue Formen eines Idealgeschlechtes, wie sie die Welt nicht geahnt hatte. An Stelle des jugendlichen Körpers tritt der des reifen Mannes mit kraftvollster Muskulatur. Selbst für Frauengestalten muß ein männliches Modell herhalten. Ein übermächtiges Gefühl innerer Vorgänge (nach A. Riegl die überwuchernde Empfindung gegenüber dem Willen) durchdringt die Glieder und drängt sie bei aller äußeren Ruhe zu energischen Muskelspannungen, ohne daß sich im Gesichte ein Ähnliches widerspiegelt. Wir unterscheiden die seelischen Vorgänge nicht mehr auf den ersten Blick, sondern vermögen sie nur zu erschließen. Dabei fühlt sich jede Figur schon in ihrer in sich geschlossenen Bewegung auf sich selbst gestellt, voll des stärksten Bewußtseins, doch passiv und von schweren Gedanken erfüllt[3]. Michelangelo.

Die Drehung findet nicht mehr in harmonischer Abstufung von Gelenk zu Gelenk statt, sondern vollzieht sich durch einen jähen Ruck in den Hüften. Alle Gliedmaßen folgen dann entgegengesetzten Richtungen, selbst die Finger und Zehen zeugen noch von der den Körper durchbebenden motorischen Kraft. Das Mäßigende der Antike ist verschwunden. Die Symmetrie und Harmonie der Renaissance weichen einem bewegten Kontur. Die Akte selbst erscheinen nicht mehr in Gänze, sondern nur in dem Wesentlichen, in der anatomischen Durchzeichnung der notwendigen Beugungen und Gelenke (Abb. 167)[4].

Es entsteht auch der Typus der pyramidalen oder flammengleich aufstrebenden Figur, ohne harte Winkel und gerade Linien, der *Figura serpentinata*,

[1] Braun, Nr. 140. Kreide, Louvre. Studie zu dem rechten Geißler in dem Gemälde der Kirche S. Crescenciano in Morra. (Abb. bei Ricci, La Pinacoteca di Brera.)

[2] Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, S. 207.

[3] A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 31 ff.

[4] Aus Frey, Taf. 4, Vorderseite (Verlag J. Bard, Berlin); ca. 1509–1510. Rötel. Madrid, Sammlung Don Aureliano de Beruete. 28·8 × 21·3 cm.

Abb. 168. Annibale Carracci, Barockakt. Studie zu den Farnese-Fresken.

die Lomazzo ausdrücklich Michelangelo zuschreibt und erörtert (p. 22—23)[1]. Über sie hinaus geht Correggio. Seine Körper treten aus der Ruhelage und streben nach Ortsveränderung. Weitausgreifend mit Armen und Beinen, suchen sie den Raum, die Wolken oder binden sich in Gruppen gegenseitig[2]. Die Verkürzungen und Überschneidungen nehmen zu und bedingen neue technische Erfahrungen (Abb. 170 und 258). Correggio.

Die Bolognesen, vor allem die Carracci-Gruppe, den Einflüssen Roms und Parmas folgend, geben ihren Akten neben gesteigerter Bewegung und bildeinwärts gedrehten mächtigen Körpern noch ein Neues: allerlei Zutaten der Umgebung, um das Räumliche leise anzudeuten, und eine rhythmische Licht- und Schattenführung, die von Glied zu Glied springt, sich aber vielfach mehr der Dekorative als den Helligkeitswerten des Gesamtraumes unterordnet. So wie sie die Phantasie in der Werkstatt effektvoll gestaltet, so finden sie ihre Verwendung in der Malerei (Abb. 168[3], 16). Trotz der starken Lichter vermissen wir die adäquaten, schweren Schlagschatten hinter den Körpern. Man braucht nur ein Gegenstück aus dem Norden, z. B. von Rembrandt, zum Vergleich heranzuziehen, um zu erkennen, wie hier die Lichtführung lokal-einheitlich, sachlich-richtig auftritt und damit auch eine plastisch-räumliche Wirkung auslöst (Abb. 159). Die Leuchtkraft seiner Körper und die Tiefe des Hintergrundes waren außerdem noch raffinierte Mittel, sich gegenseitig zu verstärken[4]. Carracci.

Den Höhepunkt zeichnerischen Erprobens und Erfindens komplizierter Bewegungen und Verkürzungen erforderte erst die in ihrer Entwicklung aufsteigende Plafondkunst. Der Geist der Aufregung, Mißachtung strenger Symmetrie und des kompositionellen Gleichgewichtes, Aufgeben des Konturs überkommen auch die Einzelfigur. Weder innerer Ausdruck noch Handlung stehen im Verhältnis zur äußerlichen Bewegtheit. Das in Dienst gestellte Modell erlebte an sich Posen und Lagen, die dessen Gefühl der üblichen Langweile noch durch jenes des Unbehagens vermehrten. Kriechend, hockend, auf dem Rücken, auf dem Bauche liegend, mit angezogenen, gespreizten oder aufgebundenen Beinen hatte es Bewegungen zu markieren, die erst durch Umstellungen im Karton ihre richtige Bedeutung erhielten und in der Gesamtkomposition gedankliche oder dekorative Einreihung und Verbindung erfuhren. Deckenmalerei.

Die einerseits aus der Antike und dem intensiven Naturstudium, andererseits aus der unter neue Forderungen gestellten Kompositionsweise hervorgegangene Motivenbereicherung trat auch in dem Schaffen jenes Mannes zu Tage, der in Deutschland die Kunst verkörperte. Trotz aller ungünstigen Voraussetzungen entwickelte sich in dem einen Leben der rasche Übergang von den gotischen Draperieposen zur Nacktgestaltung, von der statuenhaften Haltung zur Bewegung, von innen heraus motiviert und geleitet. Und wiewohl der reine Born der Erkenntnis, die Anatomie, ihm versagt blieb, so ersetzten seine durchdringende Phantasie und das jahrelange Versenken in die menschliche Proportion diesen Mangel reichlich. Dürer ward sich in Venedig Deutschland.

[1] Birch-Hirschfeld, op. cit. S. 41.
[2] A. Riegl, a. a. O., S. 46 ff.
[3] Braun, Nr. 340. Kreide auf bräunlichem Naturpapier. Louvre.
[4] A. Riegl, a. a. O., S. 169.

der Wichtigkeit der Bewegungen, «des Biegens» bewußt und sammelte bereits allerlei für den Norden noch recht fremdartige Motive nach Mantegna und Pollaiuolo, die in seinen graphischen Werken, z. B. in der Eifersucht B. 73 Verwendung fanden oder finden sollten (Abb. 132). Eine eingehende Beschäftigung für Jahre bedeutete ihm der Apollotypus, der in der Adamfigur seinen Abschluß fand[1].

Dürer.

In dem Werke von der menschlichen Proportion (IV.) versuchte er auch den neuen Anschauungen nach seiner Art gerecht zu werden[2]; und in verschiedenen, vielfach als rätselhafte Kompositionen aufgefaßten Bewegungsstudien junger und alter, dicker und schlanker Männer und Weiber haben wir nur das Problem ‚des Biegens' zu erkennen (L. 195, Frankfurt; L. M. 538, Albertina; Staedel Publ. XV, 1 vom Jahre 1515). Und ebenso die Radierung: der Verzweifelnde, B. 70. Freilich entsprangen sie nur den durch die Proportionslehre gewonnenen Gedächtnisformen. Wo auch diese Vorarbeiten fehlen, wie bei Altdorfer, L. Kranach oder H. Baldung, erscheinen leicht Monstrositäten. Wiewohl Dürer seine Gemälde nicht aus Akten aufbaute und für seine graphischen Kompositionen Figur um Figur in reicher Faltengebung fertig hinsetzte, so muß es doch manches Aktmäßige gegeben haben, das verloren ging. Schon das Wenige, das sich erhalten, gibt den Hinweis auf die Durcharbeitung bestimmter Absichten.

Grünewald.

Gründlich studierte Bewegungsmotive in Akten besitzen wir, leider nur in Fragmenten, von M. Grünewald (Dresden, Göttingen). Gleich Michelangelo durchdringt er die Formen mit stärkster Empfindung bis in die zuckenden Fingerspitzen hinein. Ein gleiches Vertrautsein mit dem menschlichen Körper, doch nach der abgewogenen rhythmischen Linie hin, voll Geschmack und Flächenkunst müssen wir für Holbein d. J. voraussetzen. Die Beherrschung des Figuralen, die plastische Formsicherheit, die kompositionelle Freiheit geben Kunde von vorangegangenen Studien, von denen

Holbein.

Abb. 169. Leonardo. Bewegungsschemen mit Lotlinie.

[1] E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, S. 69. — M. Lehrs, Zu Dürers Studium nach der Antike (Mitteil. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung 1881, S. 281 ff.). — Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Aufl., S. 129.

[2] Lange und Fuhse 233: «Nun tut weiter not, daß man unterschiedlich und verständlich von solchem Biegen rede. Deshalb ist zu merken, alles, das zu solchem Biegen gehört und notdürftig ist, mit sunderem Fleiß acht zu nehmen, damit man ein jedlich Ding biegen und stellen kann, ernstlich und lieblich.» Beim Ernst, d. h. bei aufgeregter Handlung fordert er ‚eine grimme Stellung', bei harmlosen Darstellungen ‚eine freundliche'. — Erhard Schön schreibt gleichfalls von der ‚Stellung der Possen liegent vnd stehent'.

Abb. 170. Wachsmodell in drei verschiedenen Stellungen nach Correggios Figurengruppe aus der Domkuppel in Parma.

Bewegungsskizze.

Abb. 171. Tintoretto, Sturzmotive nach einem Wachsmodell.

in seinem sonst reichhaltigen Zeichnungenwerk nur Reste uns einen schwachen Begriff verschaffen[1].

WERKSTATTPRAXIS. Dem einfachen und noch mehr dem komplizierten Akt ging stets die Bewegungsskizze voraus. Ob selbständig oder bereits Bestandteil einer Bildkomposition, setzte sie allzeit eine lebendig schaffende Phantasie und einen gewissen Vorrat an Bewegungsmotiven voraus. Sie konnte auch unmittelbar vor dem sich stetig bewegenden Modell entstehen und dann erheischte sie scharfe Naturbeobachtung und eine gewandte Hand. «Ein Maler, der von seinen Werken Ehre haben will, soll allezeit die lebendige Unmittelbarkeit der Bewegungen in natürlichen Stellungen studieren, die von den Leuten unversehens ausgeführt werden (Abb. 169). Von diesen soll er sich kurze Erinnerungen in seine Skizzenbücher machen *(brevi ricordi)* und sie nachher zu seinen Zwecken verwenden, indem er dann einen Menschen in derselben Aktion Modell stehen läßt, um die Qualität und die Ansichten der Gliedmaßen zu studieren, die gerade zu selbiger Aktion verwendet werden» (§ 127). Wie ein bildlicher Kommentar zu diesen Worten Leonardos erscheinen uns die Momentaufnahmen Raffaels, die er z. B. für seine Madonna im Grünen mit der Feder festhielt. Das ruhelose Auf und Nieder eines bewegungsfrohen Bambino ist hier mit eifervoller Geduld immer wieder skizziert worden[2].

[1] Ganz II, 10; IV, 6.

[2] Albertina, Inv. Nr. 207 (A. P. 55 und 213).

Quellen-nachrichten.

Trattati und Viten werfen auf das Anlegen der Skizzen hie und da etwas Licht, mehr aber die akademischen Traditionen und die Zeichnungen selbst. Bandinelli zeichnete die nackten Arbeiter auf dem Gute seines Vaters. Albani studierte mit einem jungen Bildhauer, einem Bäckersohne, des Nachts an den schaffenden nackten Bäckergehilfen[1]. Von Barocci berichtet Bellori, daß er von seinen Lehrjungen die Bewegungen, welche er benötigte, markieren ließ, wobei er sie fragte, ob bei gewissen Gesten irgendein Zwang zu verspüren sei. Ebenso verfuhr er bei Figurengruppen, wo er die Jungen gleichzeitig in Aktion stellte. Hatte er darnach seine Skizzen gemacht, ging er daran, die Zeichnungen frei auszuführen *(e da gli schizzi formava poi da se il disegno compito)*[2].

Abb. 172. Tintoretto. Rückseite von Abb. 171.

Spiegel und Lot.

Zur Zeit, als man bereits größere Spiegel zur Verfügung hatte, benützte der Künstler auch seinen eigenen Körper als Modell, wie wir aus einer direkten Vorschrift bei Lairesse erfahren, der dem komponierenden Maler empfiehlt, sich vor dem Spiegel allerlei Bewegungen vorzumachen, dabei Kopf-, Arm- und Beinstellungen strenge zu beachten und schließlich nachzuzeichnen[3]. Als ein gutes Hausmittel bei solch raschem und richtigem Erfassen empfahl schon Leonardo die von Bildhauern benützte Lotschnur, damit man sehe, wie die Dinge sich schneiden und zueinander in Richtung

[1] Malvasia IV, 183.

[2] Bellori, Le vite p. 117.

[3] Lairesse, Schilderboek I, S. 49: *Maak met uw eigen lichchaam, voor een spiegel, staande zulke actien en beweegingen, als gy uw beelden wild doen hebben.*

stehen (Abb. 169)[1]. Ein Gleiches beobachtet man bei Dürer (L. M., Textabbildung zu Nr. 475 und 476).

Modellmännchen.

Bequemer und einfacher, weil allezeit leicht erreichbar, vermittelten die Modellmännchen aus Ton oder Wachs, die auf Brettchen gestellt oder an Fäden schwebend aufgehangen wurden, dem Künstler Bewegungsreichtum und verminderten das Maß der Überschneidungs- und Beleuchtungsschwierigkeiten. Bezeugen auch einzelne Literaturhinweise ihre Wertschätzung, so gewähren vorhandene Zeichnungen und Bilder den Einblick, daß wir es durchaus nicht mit vorübergehenden Behelfen zu tun haben, sondern daß ihre Anwendung eine weit verbreitete und Jahrhunderte währende war. Gerade der stetig sich steigernde

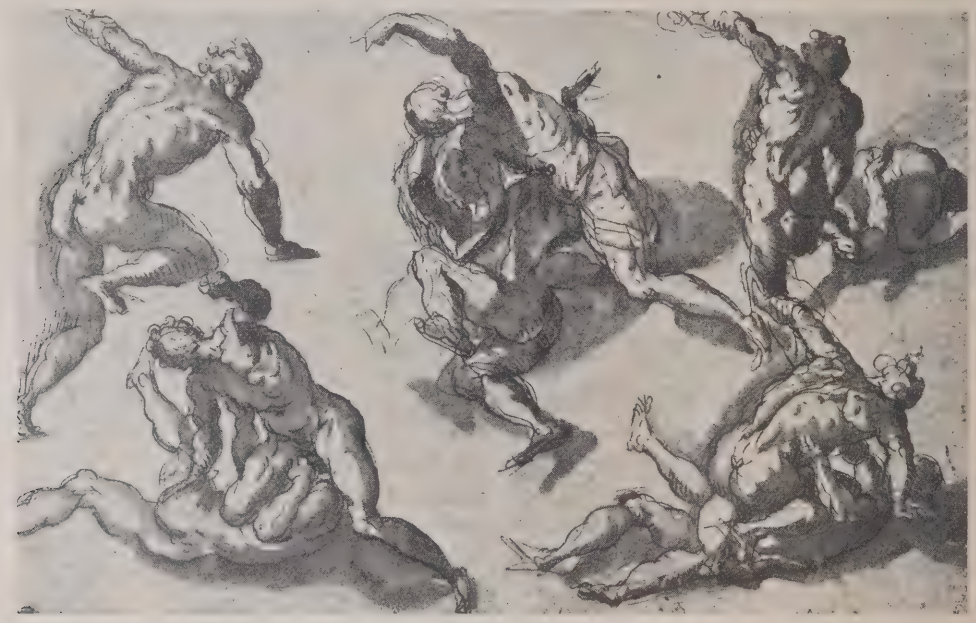


Abb. 173. Palma Giovine. Zwei Modellmännchen als Ringer, in verschiedenen Zusammenstellungen.

Bewegungsreichtum der Barockfiguren erheischte ihre Zuhilfenahme. Michelangelo, Correggio, Parmegiano, Primaticcio, Tizian, Tintoretto und Palma Giovine nützten sie reichlich aus. Da ihre Verwertung noch an anderer Stelle eine Besprechung erfährt (siehe Werkstattbehelfe), sei hier nur auf einige besonders belehrende Beispiele aus Gemälden und Zeichnungen hingewiesen.

In Bildern.

So ließ sich selbst für Correggios Schaffensweise auf experimentuellem Wege eine überzeugende Nachprüfung durchführen. Es war vom größten Interesse, zu erkunden — da leider alle Studien verloren gegangen —, auf welchem Wege derselbe in der figurenreichen Himmelfahrt Mariens der Domkuppel zu Parma die technischen Schwierigkeiten hinsichtlich der Sottoinsu-Ansichten bewältigt haben mochte. Viele der um die Jungfrau jubilierend schwebenden Engel

[1] Ausschnitt aus Richter, Leonardo, T. 22. Paris, Institut de France. Feder. — Leonardo, § 100. — Alberti. S. 194.

ließen schon in ihren auffallend gleichmäßig bewegten Beinstellungen an eine Anwendung von Modellmännchen denken. Ein nach dem mittleren Engel (Abb. 170 oben) angefertigtes und aufgehängtes Plastelinfigürchen bestätigte, in die Stellung der anstoßenden gebracht, in überraschender Weise die Vermutung und ergab eine vollkommene Übereinstimmung, ohne daß auch nur das Geringste daran geändert zu werden brauchte[1]. Oberkörper und Arme fanden vom Künstler selbstverständlich der Handlung entsprechend eine freie Umgestaltung. Daher auch die unorganische Verbindung zwischen Unter- und Oberkörper, der Mangel anatomischer Strenge, den man Correggio wiederholt zum Vorwurf machte. Siehe ferner Abb. 258. Der gleiche Vorgang läßt sich auch bei einzelnen Deckenbildern des Primaticcio in Fontainebleau beobachten[2].

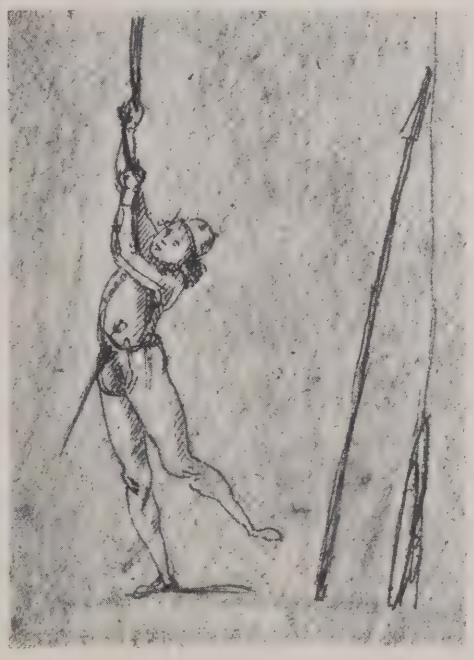


Abb. 174. Florentiner des 15. Jahrh., Junger Krieger am Hängeseil.

In Zeichnungen.

Armeninos Satz: Wer wüßte nicht, daß man von ein oder zwei plastischen Figuren bloß durch einfaches Drehen viele, unter sich ganz verschiedene gewinnen kann[3], findet kaum eine bessere Erläuterung als durch eine Budapester Zeichnung von Tintorettos Hand, die nach dem Modellchen eines Stürzenden angefertigt wurde und gleich fünf Varianten aufweist[4]. Damit war auch das Verfahren gegeben, wie man auf zeichnerischem Weg sich zunächst einen brauchbaren Vorrat anlegte, aus welchem der Künstler frei schöpfen durfte (Abb. 171 und 172)[5]. Weitere Studien bieten vier Louvre-Zeichnungen (als Correggio, Br. 453 bis 456), in denen männliche und weibliche Modelle in Untersichtsstellungen, von den verschiedensten Seiten gesehen, mit Rötel skizziert sind[6].

Ein besonders interessantes Beispiel, wie man auch mit Gruppen Versuche anstellte, gewährt eine Louvre-Zeichnung von Palma Giovine, die zwei Ringende

Gruppenmännchen.

[1] Oben Ausschnitt aus dem Stich des Domenico Bonaveri nach dem Kuppelfresko.

[2] Z. B. in einer Louvre-Zeichnung dieses Meisters, Br. 368.

[3] Armenino, p. 109.

[4] [Tintoretto] *sospendeva ancora alcuni modelli co' fili alle travature, per osservare gli effetti, che facevano veduti all' insù, per formar gli scorci posti ne' soffitti, componendo in tali modi bizzarre inventioni: le reliquie de' quali si conservano ancora nella stanza secretaria de' pellegrini suoi pensieri. (Ridolfi, op. cit. II, 7.)*

[5] Budapest; Kreidezeichnung, aus Einzelstücken zusammengeklebt, heute wieder abgelöst. Die freundliche Überlassung der Photographien verdanke ich Herrn Dr. Johann Wilde.

[6] Den freundlichen Hinweis erhielt ich von Frau Dr. Anny E. Popp.

darstellt. Der Künstler fügte beide in Kampfstellung modellierte Figürchen ohne vieles Hinzutun viermal frei aneinander, um neue Kombinationen zu erzielen. Während der kniende Sieger, so wie er links oben einzeln dargestellt erscheint, unverändert in Verwendung gebracht wird, erleidet der Unterliegende leichte Umbiegungen der Arme, um Anschluß an die obere Figur zu finden. Gleichzeitig werden daran die durch grelle Beleuchtung hervorgerufenen springenden Schatten in ihren scharfen Überschneidungen nach echt barocker Weise in Wirkung gesetzt (Abb. 173)[1]. Ohne daß man irgendeine Sorgfalt in der Zeichnung oder anatomische Strenge beobachtete, Energie der Bewegung, Lebendigkeit der Handlung wurden erreicht. Direkt unvermeidlich erschien dieses Verfahren für schwebende Putten und Engel.

Abb. 175. Michelangelo. Das Aufschweben mit vier Stützpunkten.

Wenn solche Behelfe namentlich in Venedig eine auffallende Ausnützung erfuhren, so wird es auch glaubhaft erscheinen, daß von hier aus Anregungen nach dem Norden wanderten.

Werkstattgepflogenheiten

Neben diesen Auskunftsmitteln, die nur dem Wissenden dienlich waren, den Unerfahrenen zu leeren, unverstandenen Formen führten, blieb die Durchführung des vorbereiteten Motives, das direkte Studium und raffinierte Posieren, die unmittelbare Erfassung des scheinbar in der Bewegung erstarrten und eine Illusion vortäuschenden Körpers Endziel aller Meisterschaft. Das Modell sollte allzeit ebensoviele Tugenden besitzen als der Zeichner Anatomiekenntnisse. Darum der Ausspruch Carraccis, daß nur die Künstler selbst einander am besten auszuhelfen vermögen. Es war für das Gedeihen eines Kunstwerkes nicht dasselbe, ob der fertig gezeichnete Akt erst vergrößert und in die zu bemalende Fläche eingetragen wurde, oder ob man gleich im

[1] Louvre, Br. 421. Feder, laviert.

Karton oder Bilde nach der Natur arbeitete. Leicht konnte die trockene Vergrößerung und Übertragung auch der besten Vorstudie zu einer lahmen Figur führen, wenn nicht die mitgestaltende Phantasie sie mit Leben und Bewegung erfüllte.

für Standposen,

Soweit alte Abbildungen erkennen lassen, werden die Modelle für alle Standmotive auf ein Podium, auf ein provisorisches Bänkchen oder in bequemerer Weise auf Matratzen und Tische postiert. Die Bäuerinnen C. Begas (Abb. 182), die Modelle bei Rembrandt (Abb. 158) stehen auf niederen Holzstufen[1]. In M. Sweerts Zeichensaal (Haarlem) sitzen die mit Rötel zeichnenden

Abb. 176. Annibale Carracci (?). Aufschwebender nach einem Liegeakt.

jungen Maler um einen Tisch, auf dem das Modellmädchen steht. In den Akademien war das hochgestellte Modell selbstverständlicher Brauch. Alle diese Einrichtungen ergaben bei normalem Sitzen des Zeichners etwas Untersicht und eine Verlängerung der Beine[2]. Umgekehrt suchte das Auge bei Liegeakten, mit und ohne Verkürzung, in der Regel eine Daraufsicht (Abb. 176, 179 und 251).

Um das Modell vor Ermüdung zu schützen, verwendete man frühzeitig Stütz- und Hängevorrichtungen. Vor allem den Modellstab für Standposen, der außerdem noch verschiedene Dienste zu leisten hatte (Abb. 148, 150). Eine frühe und interessante Ausnützung erfuhr er durch einen alten Niederländer, der damit den Kreuzbalken markieren ließ (Abb. 153a). An seiner Stelle erscheinen auch Lanzen, Hellebarden, Säulen, selbst Tische (Abb. 175).

für bewegte,

Für stärker bewegte Körper hatten das Aktseil, die Schlinge oder der Ring den notwendigen Halt zu gewähren. Wohl eine der frühesten Darstellungen

[1] Ferner Rembrandt, Radierung B. 193, sitzender männlicher Akt v. 1646.
[2] Rembrandt, Radierung B. 192, der Modellzeichner.

eines Seilbehelfes liefert ein Skizzenbuchblatt des Louvre (seinerzeit Verrocchio zugeschrieben) zur Posierung einer heraneilenden oder einherschwebenden Figur, wie sie uns in Peruginos Engelsgestalten begegnet (Abb. 174)[1]. Einen anderen Fall bietet eine Signorelli-Zeichnung (Louvre) mit einem auf den Zehen sich streckenden und oben haltenden Mann, der in prachtvoller Entwicklung aller rückseitigen Muskeln die Bewegung eines mit beiden Händen Dreinschlagenden darzustellen hat (Abbildung 166). Besonders erfindungsreich war man in den Akademien, wo allerlei Hängevorrichtungen von der Decke herabhingen (Abb. 87, 154, 159). Heute gibt es für springende und laufende Posen hölzerne oder eiserne Stellmaschinen.

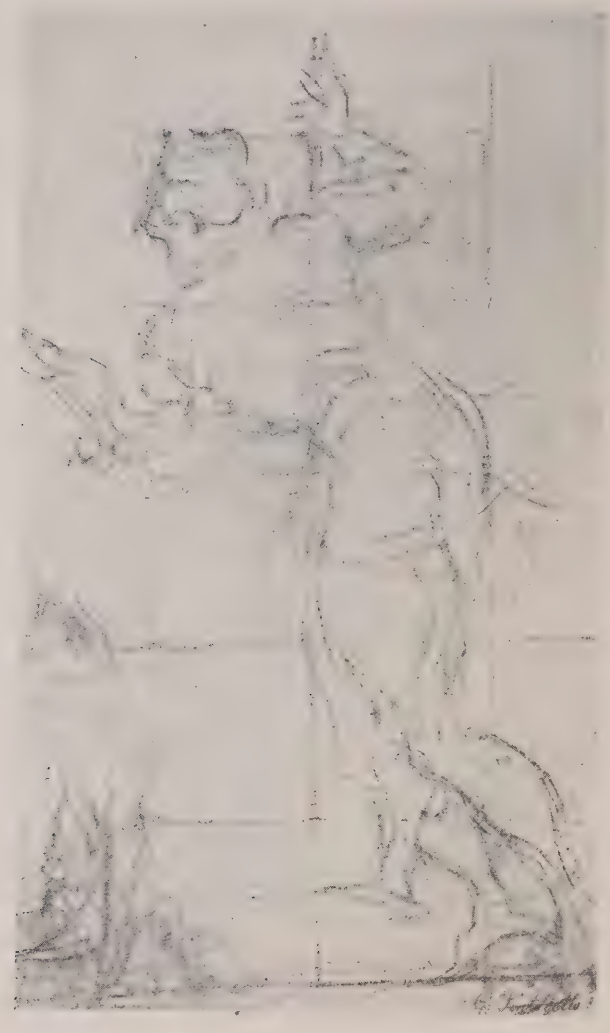


Abb. 177. Tintoretto. Starkes Vorneigen am Seil.

für schwebende Figuren.

Aufschwebende Figuren beruhten ursprünglich auf Standstellungen mit Untersicht. Die Füße zeigen im Quattrocento, wenn auch im Bilde auf Wolken ruhend (Melozzo da Forli), noch das deutliche Gepräge des festen Stehens auf festem Boden; nur Arme und Gewand haben die Bewegungsrichtung anzudeuten. Später holte man Flugmotive aus dem auf einen Tisch liegenden Modell heraus. Die Aktschlinge oder unterstützende Körper mußten die abgespreizten Gliedmaßen fixieren. Derartige bald nach gestreckten, bald nach gekrümmten Modellen entstandene Zeichnungen wurden nach Bedarf in die entsprechende Richtung gebracht, um das Fallen oder Steigen in der Vorstellung wachzurufen[2].

Beispiele.

Ab und zu lassen Zeichnungen solche angewandte Vorgänge erschließen. Eine Michelangelo-Studie zu einem aufschwebenden Christus zeigt deutlich, wie

[1] Aus den Verrocchio zugeschriebenen Skizzenbuchblättern, Louvre; Braun 161.
[2] O. Hettner, Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo (Monatsheft f. Kw. II, S. 71.)

sich das Modell mit der rechten Hand auf eine erhöhte Unterstützung, mit der linken auf einen Stab stemmte. Der rechte Fuß ruhte auf einem Schemmel (Abb. 175)[1]. Noch deutlicher versetzt uns ein dem Annibale Carracci zugeschriebener Rötelakt zu einem aufwärts Strebenden in die Situation. Das Modell liegt auf einer Matratze und markiert durch Kopf-, Arm- und Beinhaltung die Bewegung (Abb. 176)[2].

Flüchtige Behandlung.

Die zeichnerische Behandlung von Bewegungsakten brachte vielfach eine Flüchtigkeit mit sich. Schon in den volle Muskelspannung aufweisenden Posen, wie z. B. bei Michelangelo, lag die Forderung, rasch zu arbeiten und von allem Nebensächlichen, wie Kopf, Füßen, Händen, abzusehen. Die Details folgten in bequemer Weise nach. Am lässigsten erscheinen derartige Studien bei Tizian, Tintoretto und deren Nachfolgern. In Tintorettos Kreidezeichnung zu einer bildeinwärts geneigten und sich am Aktseil haltenden weiblichen Figur (Abb. 177) sind nur mehr die Hauptumrisse berücksichtigt[3]. Nicht einmal die Pentimente erfahren durch eine Markierung des Richtigen eine Absonderung. Trotzdem genügte sie, wie die Netzlinien und die Bildfigur (Abb. 178) erweisen, der Verwendung[4]. Am gewissenhaftesten verhielten sich noch die Akademiker (Abb. 176).

Abb. 178. Tintoretto. Jungfrau aus einer Geburt Johannis.

Der Skurz.

Das Vertrautwerden mit der Perspektive leitete schon früh zu kühnen Projektionen, zu dem Ritrarre in iscorcio, den Scorci *(scurti, scorti)*. Wiewohl bereits Giotto schüchterne, von Vasari hochgepriesene Anfänge versucht hatte[5], wich die Frührenaissance diesem Thema im allgemeinen aus. Das Gesetz von der reinen Silhouette einer Figur wehrte das Eindringen ab. Nur für einzelne Meister bildeten Verkürzungsschwierigkeiten in dem perspektivisch verlaufenden, sich überschneidenden,

[1] Frey II, 288, Text S. 131 (Verlag J. Bard, Berlin). Kreide, graniert. Brit. Mus.
[2] Albertina, Inv. Nr. 2177, Rötel. [3] Albertina, Inv. Nr. 21630, Kreide. 26×15 cm.
[4] Ausschnitt aus dem Stich v. F. Horthemels. Gemälde ehemals im Kab. Crozat.
[5] Mord der unschuldigen Kinder. Assisi, Untere Kirche und in der gleichen Darstellung in der Arenakapelle (Vas. Mil. I, 393).

unterbrochenen Kontur und in einer spitzfindigen Modellierung einen besonderen Anreiz, aber auch die Veranlassung zu Absonderlichkeiten.

Liege-Skurz.

Die einfachste Aufgabe bildeten die liegenden, meist von den Füßen aus gesehenen Körper. Von den vielen derartigen Zeichnungen Uccellos, die für seine Schlachtenbilder vorauszusetzen sind, haben wir keinen Strich überkommen[1]. Tatsächliche Belege hat uns Mantegna hinterlassen, der sich wiederholt das Problem stellte. Der Riesenkörper des hl. Christophorus, einer der schlafenden Apostel aus Gethsemane (London), besonders aber der tote Christus (Brera) in seiner abschreckenden Künstelei lassen erkennen, was hierin die Zeichnung vorerst zu erproben hatte. Ein Londoner Blatt, in Nachempfindung des Marforio gezeichnet, etwas diagonal aufgefaßt, hält sich noch innerhalb des Erlaubten und Möglichen (Abb. 179)[2].

Abb. 179. Mantegna, Liege-Skurz.

Velo, Glasscheibe, Netzrahmen.

Das Naturzeichnen hatte damit nicht viel zu tun, es sei denn, daß man die Mithilfe des Albertischen Velo, der Glasscheibe oder des Netzrahmens voraussetzt, die auch sonst für das Aktzeichnen empfohlen wurden[3]. Dürer, der sich in so vielfacher Weise zeichnerisch an Mantegna anlehnt und gewiß auch den verkürzten Liegeakt in Deutschland vermittelt hat, gibt uns in seinem Holzschnitt B. 149: Der Netzzeichner, einen technischen Anhaltspunkt, wie solche Zeichnungen entstanden (Abb. 251)[4]. Solche Experimente lassen sich für die Renaissancezeit nur vom Standpunkt perspektivisch-theoretischer Probleme erklären, und es ist bezeichnend, wie bei allen Großen der Kunstgeschmack über den Kunstverstand siegte und derartige problematische Versuche in ernsten Aufgaben nicht aufkommen ließ. Selbst

[1] Vasari weiß den Skurz-Zeichnern mit Recht wenig Dank: «Diese Meister hatten mit angestrengter Mühe das Unmögliche zu leisten versucht, vorzüglich in Verkürzungen und nicht angenehmen Ansichten, welche für sie schwer ausführbar und für andere ungefällig anzuschauen waren.» (Vasari, Vorrede zum III. Teil; Vas. Mil. IV, 11.)

[2] Brit. Mus., Feder. [3] Leonardo § 97. — Mander-Hoecker, p. 61, v. 17.

[4] Merkwürdigerweise ging man in Deutschland im 16. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe dem Liege-Skurz nach und zeichnete, malte und stach ihn ohne Zahl und Wahl, bald mit Hilfe des Paviments, bald mit dem Netz, aber immer gleich schlecht, weil ohne Anatomie.

Leonardo, der gerne spitzfindige Möglichkeiten und Schwierigkeiten in Betracht zog, wich diesem Thema aus[1]. Dagegen lassen sich für den Barock-Skurz mehrfach Nachweise von einer häufigeren Ausnützung der Glasscheibe finden[2].

Stehende und sitzende Skurze.

Viel öfter bedingten höher gelegene Wandfresken oder Deckenbilder an stehenden, sitzenden oder bewegten Figuren Verkürzungen, anfangs noch mäßig in den Überschneidungen und unter die Gesetze der Architekturfluchtlinien gestellt[3]. Mantegnas Gefangennahme des Jakobus weist ein einfaches Beispiel auf (Abb. 307). Auffallender treten die entstandenen Härten hervor, wenn es sich um richtige Sottoinsu-Figuren handelte (Mantegna, Camera degli Sposi). Hiefür verwendete man schon Liegeakte.

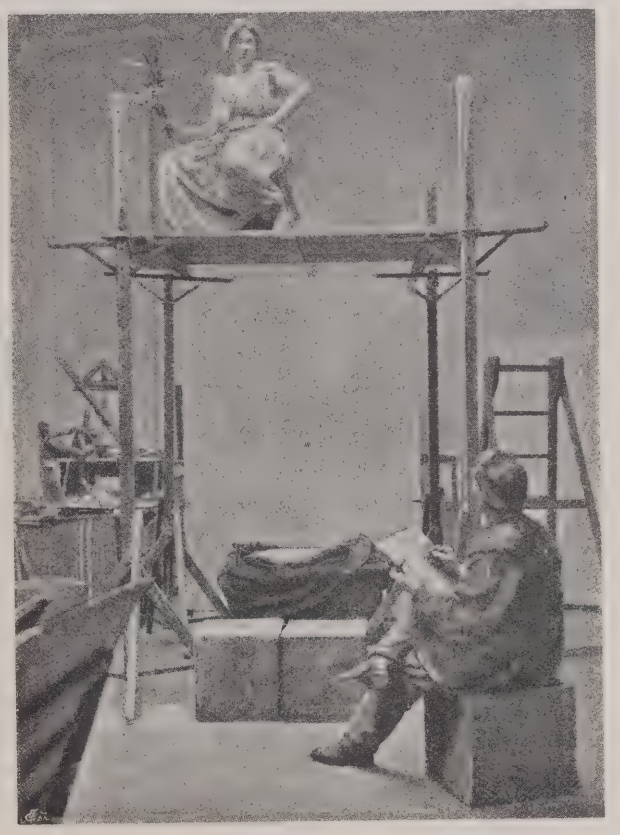


Abb. 180. Der moderne Skurz-Zeichner.

Schwebe-Skurz.

Bald aber mochten werkstattmäßige Erfahrungen zu Erleichterungen und Verbesserungen geführt haben. Vasari erwähnt bereits den Brauch mit in entsprechender Höhe aufgestellten Modellen, die dem Zeichner Haltung und Bewegung zu geben hatten[4]. Aus dem 17. Jahrhundert erfahren wir von Lairesse das gewiß häufig geübte Spiegelverfahren. Derselbe setzte sein Modell auf ein höheres Gestell, sich selbst aber, mit dem Rücken gegen dasselbe, auf den Erdboden und zeichnete aus einem zwischen die Knie geklemmten Spiegel die so verkürzt gesehene Figur. Der jeweilige Neigungswinkel des Spiegels ergab die beabsichtigte Untersicht. Dasselbe tat er mit dem Gliedermann für Draperien[5]. Häufige Beispiele dieser Art

[1] «Denke daran, wenn du eine einzelne Figur machst, daß du hier die Verkürzungen meidest, sowohl der einzelnen Teile als des Ganzen. Denn du würdest mit der Unwissenheit der in solcher Kunst Ungelehrten zu kämpfen haben» (§ 177).

[2] Lomazzo, Tratt., p. 252.

[3] Vas. Mil. I, 178: *E certo i nostri vecchi come amorevoli dell'arte trovarono il tirarli per via di linee in prospettiva.*

[4] Vas. Mil. I, 178.

[5] Schilderboek II, 144. — Deutsche Ausg., Nürnberg 1784, III, S. 152.

bei Tiepolo. Diese Methode gestattete richtige Überschneidungen und Beleuchtungen. Auch heute noch gilt in den modernen hohen Ateliers ein ähnliches Verfahren mit und ohne Spiegel (Abb. 180)[1].

Am schwierigsten gestalteten sich die Skurze der Fallenden und Fliegenden, wie sie die Barocke für ihre reichfigurigen Deckenflächen benötigte, Gestalten, die entsprechend den zeitlichen Raumforderungen eine diagonale Auffassung in die Tiefe hinein oder heraus vorzutäuschen hatten. Meist wurden

Abb. 181. Rubens. Sturzmotiv mit drei Stützpunkten und Aktschlinge.

diese Flieger aus liegenden oder hockenden Modellen herausgearbeitet. Ein Rubens-Akt der Albertina zu einem Verdammten, der als Kopfüberstürzender in dem Münchener und Dresdener Bilde erscheint, zeigt deutlich die schwierige Pose eines Knienden mit drei Stützpunkten (zwei Ellbogen und das rechte Knie), während der linke Fuß in einer Schlinge geruht haben mochte (Abb. 181)[2]. Die richtige Lage der Zeichnung, so wie sie entstanden, ergibt sich auch aus dem Schlagschatten des Kopfes, der auf den linken Oberarm fällt. Neuere

[1] Aus Herm. Katsch, Wie ein Deckenbild gemalt wird (Kunst f. Alle XIII, 81).

[2] Das Original, ringsherum beschnitten und am linken Fuß eine Ergänzung zeigend, ist wohl von alters her allseitig ergänzt und auf Hochformat gebracht worden, wodurch sich die Modellpose kaum erkennen läßt. Erst durch die in der Abbildung von der Unterlage befreite und in die richtige Lage gebrachte Figur wird der Vorgang wirksam. A. P. 827 zeigt die Zeichnung in ihrer alten Aufmachung. Kreide.

Werkstattradition berichtet für das vergangene Jahrhundert von hochaufgehängten Netzen (Hängematten), in welchen die Modelle liegen (Munkacsy)[1].

Gerade im Barock und Rokoko bildeten sich in jeder Werkstatt neue Mittel und Wege aus, um die menschlichen Leiber zu entmaterialisieren, sie zu Flugwesen umzugestalten, und man scheute auch vor keinerlei Verkürzung zurück. Aber je kühner man sie anlegte, desto näher lag die Gefahr, die Figuren als eine in sich zusammengeschobene Puppe erscheinen zu lassen. Daher das weitere Bestreben, durch übertrieben lange und abgespreizte Gliedmaßen das Gedrungene wieder zu lockern und sie mit allerlei in den Luftraum ragenden Attributen, langen Stäben, Tuben, Bändern, Kränzen, fliegenden Gewändern in Verbindung zu bringen (Tiepolo).

Gedächtnisakte

Eine große Rolle spielte bei all diesen vielgestaltigen und mühevollen Aufgaben das Gedächtniszeichnen, der Gedächtnisakt. Das sklavische Haften am Modell hatte seine Grenzen. Auch der beste Akt konnte, in die Komposition eingereiht, schwer, ungefügig, bewegungslos erscheinen. Die lockernde geistige Verbindung kam erst durch die ‚Freiheit des Geistes'. Bei stark bewegten Figuren trat diese Forderung besonders laut auf. Hier konnten dem Maler nur die durch gründliches Studium (Anatomie, Modellieren und Zeichnen) erworbenen Kenntnisse über das Erstarrte hinweghelfen und nur starke künstlerische Imagination und Schöpferkraft, gepaart mit sicherem Formengedächtnis, den Schein der Wahrheit schon im Karton und später an der Wand herstellen. «Überhaupt werden dir nicht immer gute nackte Modelle zur Verfügung stehen und du wirst sie nicht immer zeichnen können. Daher ist es besser für dich, du hast jene [durch die Muskeln, Sehnen und Knochen hervorgerufenen] Unterschiede bei den Stellungen in der Hand und im Gedächtnisse» (Leonardo, § 303).

und Teilstudien.

Formsichere Künstler wahrten sich die Lebendigkeit körperlicher Formen schon in der Kompositionszeichnung, die dann an der Hand nur teilweiser Modellstudien im Karton richtig gestellt und ausgeführt wurden. Der Segen eines guten Naturstudiums, der Gedächtnisakt, kam dann zu besonderen Ehren. Raffaels bereits angezogene Briefstelle beweist dies und auch bei Annibale Carracci lautet es ähnlich. Geärgert, wenn man wegen seiner Malereien in der Farnesina so viel Rühmens machte, sagte er eines Tages. «Das seht doch auch ihr anderen, wie man dies macht. Man ersinnt zuerst eine Pose (Attitudine), völlig verschieden von denen anderer, aber schön, entsprechend ihrer Situation, anmutig und verständlich und macht sich davon mehrere Skizzen; dann zeichnet man nach einem Modelle dieses Bein, jenen Arm, Ding um Ding, nach jener Stellung. Hernach fügt man alles zusammen, indem man es in den Karton einträgt, aber noch ohne Schatten und Licht» (Malvasia III, 484). Besonders lehrreiche Fälle enthalten Tiepolo-Zeichnungen mit rein aus der Phantasie entworfenen Schwebefiguren.

Bekleidete Modelle.

BEKLEIDETE MODELLE. Im Gegensatz zu den organisch entstandenen Bewegungsakten, die dann mit Hilfe des Manichino bekleidet wurden,

[1] Nach freundlicher Mitteilung des Prof. F. A. Seligmann.

stehen die vielen direkt nach der Natur gezeichneten Studien von bekleideten Einzelfiguren. Geschah es auch schon früh bei historischen und biblischen Bildern, daß man in Volksszenen charakteristische Gestalten von Kriegern und Zuschauern anwandte und zu diesem Zwecke die Eintragungen der Skizzenbücher ausnützte, so entwickelte sich das exakte Studium nach bekleideten Modellen doch erst mit der Entwicklung der Genremalerei in jenen Schulkreisen oder in jenen Ländern, wo der akademische Einfluß mißachtet war oder überhaupt fernestand.

Abb. 182. C. Bega. Das bekleidete Modell.

Beispiele.

Italien hat uns wenig hinterlassen und mehr noch der Norden (Pisanello, Carpaccio) als Toskana und Rom. Und selbst als das Volksleben der Malerei würdig erachtet wurde, befaßten sich unter dem Widerspruche der Akademiker nur einige mit dem Thema. A. Carracci ließ seine Zeichnungen nach den bolognesischen Straßentypen nur radieren. Um so mehr haben wir von den Niederländern und Franzosen erhalten. Von Pieter Brueghel d. Ä. bis auf C. Troost und von den Brüdern Le Nain bis auf Watteau ergibt sich ein reicher Schatz an Naturstudien nach interessanten Gestalten, die man bald in der Schenke, auf der Straße, bald im Salon oder im Parke zeichnerisch erhaschte. Bisweilen wurden sie auch im Atelier nach Art der Nacktmodelle auf ein Podium gestellt und mit etwas Untersicht gezeichnet, um gesteigerte Maßverhältnisse zu erhalten (Abb. 182)[1]. Oder der Zeichner setzte sich tiefer und ließ das Modell stehen (Abb. 94). C. Bega, Ostade, Dusart, Teniers, N. Maes, G. Dou, Metsu, Terborch, Verspronck u. a. gewähren ein interessantes Vergleichsmaterial.

Gegensätze.

Ein derartig zeichnerischer Aufbau, das direkte Absehen einer z. B. in ein faltenreiches Gewand gehüllten Figur, wurde natürlich zu einer völlig verschiedenen Aufgabe gegenüber dem klaren Gestalten nach dem nackten Organismus. Versteckte Beugungen und Maßverhältnisse sollten auf dem Wege

[1] Frankfurt, Städel; Rötel. A. P. 178.

schärfster Beobachtung und einer eigenartigen Übung sichtbar gemacht werden und nicht immer bildeten Anatomie und Proportionskenntnisse die selbstverständliche Voraussetzung. Bei so manchem der holländischen Zeichner werden letztere Tugenden stark vermißt, aber gerade darin lag deren nationale und persönliche Eigenart. Weil Ostades Modellstudien mehr äußere Beobachtung als organische Zusammenstellung geben und Formen und Bewegungen übertreiben, erzielen sie das Possierlich-Vergnügte in den Figuren. Die Phantasie ward mehr von der Naivität und dem Naturell als vom Wissen geleitet und darum schuf sie eine volkstümliche Kunst.

Kopf-, Hand- und Fußstudien.

Aufstellung.

Nächst dem Akte galt die Kopfstudie als eine weitere wichtige Aufgabe, denn alles Historisch-Biblische verlangte in seinen Repräsentanten außer Schönheit, Würde und Hoheit auch allmählich einen spezialisierten Ausdruck, einen der Gesamthandlung entsprechenden Charakter. «Ein guter Maler hat zweierlei zu malen, den Menschen und dessen Seele» (*l'homo e la sua mente*, Leonardo, § 180). Weil es eine traditionelle Forderung war, alle Personen wie auf der Bühne gemäß der Handlung, aber auch dem Beschauer zugewendet darzustellen, so reihten sich ihre Gesichter im Halbkreis aneinander, vom Profil zum Enface und wieder zum Profil gleich den Mondphasen[1]. Rückenansichten wich man ursprünglich aus. Nur bei überfüllter Szene oder aus Gründen der Begebenheit (Bergpredigt, Abendmahl, Tod Mariens) erlaubte man sich Ausnahmen, lieber bei Zuschauern als bei Hauptteilnehmern, und selbst da versuchten manche — häufige Beispiele bei den Deutschen —, den Kopf gegen alle Anatomie profilmäßig zu drehen. Schon in der zweiten Hälfte des Quattrocento war in Italien diese Scheu überwunden und die Rückenfigur (Mantelfiguren oder Soldaten) spielte fortan rechts oder links auf erstem Plan eine Hauptrolle.

Übergangszeit.

Die ältesten Kopftypen christlicher Kunstwerke, wie Gott Vater, Christus, Propheten und Apostel, durch Handwerk und Tradition zu typischen Formen erstarrt, sollten den Gläubigen auch ohne viel Symbole erkenntlich erscheinen; sie wanderten, wie alte Musterbüchlein, Miniaturen und Mosaiken bezeugen, von einer Werkstatt zur anderen (Abb. 73). Allmählich vollzog sich die Befreiung von der Schablone. Keime dazu lagen zunächst in den Allegorien (Tugenden und Laster) und in erregten Darstellungen. Die Trauernden unter dem Kreuz, schreiende Krieger, erschreckte Mütter bildeten die unmittelbare Veranlassung zur weiteren Entwicklung. Anfänglich gab es nur Grimassen; aber was die Gesichtsmuskeln nicht auszusprechen verstanden, hatten Attribute und Gesamthaltung zu ergänzen. Affekte und Gemütszustände wie Zorn, Schmerz, Freude und andachtsvolle Stimmung reichten im allgemeinen für jene Zeit aus. «Der Betrübte, von Sorgen bedrängt, stehe da wie aller Kraft und Empfindung beraubt, mit Blei in allen Gliedern und von schlaffer, träger Haltung» (Alberti, S. 120). Man denkt an Giottos Joachim auf dem Felde. Große Schwierigkeiten, und zwar noch weit herauf, bot die Darstellung von Lachen und Weinen. «Wer

[1] Findet noch bei Leonardo § 328 Beachtung.

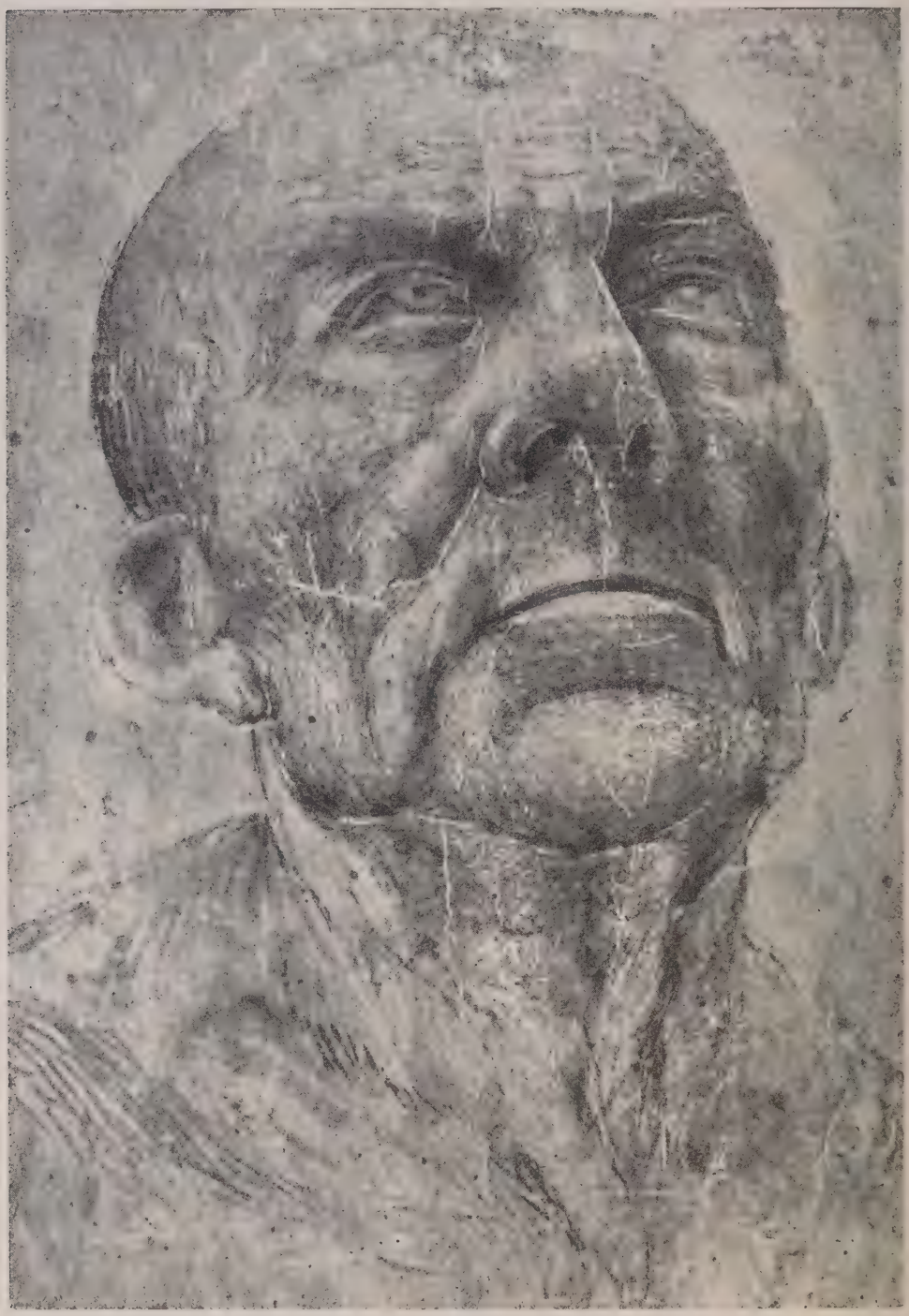


Abb. 183. Signorelli, Aufblickender Kopf. Berlin.

glaubt wohl, wenn er es nicht selbst erfahren, daß es für den, welcher ein lachendes Gesicht malen will, recht schwer sei zu vermeiden, daß er dies nicht viel eher weinend denn fröhlich mache» (Alberti, S. 120 und 124). Eine Erleichterung erzielte man durch Profilstellung.

Einfluß der Skulptur.

Erst unter dem günstigen Einfluß der Skulpturen, durch Beobachtung und Studium konnte ein organisch motivierter, psychischer Ausdruck erstehen[1]. Die antikisierenden Köpfe Niccolo Pisanos um 1260 (Pisa), die verinnerlichten Propheten Giovannis (Siena) vor 1298 mit ihren charaktervollen Gesichtern und einer ‚seherischen Erregung' mußten der Mal- und Zeichenkunst gewiß Mittel und Wege angebahnt haben, auch in der Fläche gleiches anzustreben.

Mantegna.

Mantegnas Jakobus-Fresken in Padua nach 1450 bedeuten einen wichtigen Fortschritt und setzen viele wohlvorbereitete, leider verloren gegangene Studien voraus. Graphisch dargestellte Seelenregungen geben seine Stiche Tritonenkampf (B. 17) oder Seezentauren (B. 18). Antiker Einfluß ist hier unverkennbar, wie auch später bei Leonardo.

Abb. 184. Leonardo, Judaskopf. Vorstudie zum Abendmahl.

Typen.

Die großen Massen der Andachtsbilder des Quattrocento kamen noch mit dem jeweiligen von Demut und Frömmigkeit erfüllten Schultypus aus. Heilige Männer in ernster Betrachtung oder aufblickend, Frauen mit sanftem Augenaufschlag (Abb. 52) oder gesenkten Lidern wiederholten sich in leichten Abwandlungen. Leonardo berührt diesen Fehler mit leisem Spott, wenn er von Malern berichtet, die in einer Historie die Schönheit der Gesichter stets die nämliche sein lassen[2].

Auf-blickende.

Einen wesentlichen Anstoß zu genauer Durchzeichnung der Köpfe gab deren Wendung und Drehung nach oben. Besonders die Untersicht erheischte ein strenges Studium, die komplizierte Halsmuskulatur machte sich geltend und perspektivische Kenntnis war vonnöten (Abb. 183, 246)[3]. Daher das anfängliche Verdecken dieser Partien[4]. Aus den letzten Dezennien des Quattrocento, zumal aus Oberitalien, haben sich zahlreiche Studien nach Aufblickenden erhalten.

[1] Selbst der Norden weist wie z. B. in dem Verführer am Straßburger Münster ein frühreifes Charakterisierungstalent auf (13. Jahrhundert).

[2] § 107: Vom Fehler, den Meister durch die Wiederholung der nämlichen Gesichtsmienen *(le medesime attitudini de volti)* begehen.

[3] Abb. 183 aus Z. a. M., Berlin, IX, H 37, Pinselz., 32×23·4cm. Verlag Grote, Berlin. — Ferner Unbekannter Venezianer, Frankfurt, A. P. 593 und Wien, Liechtenstein, A. P. 935.

[4] Pinturicchio, Darmstadt, A. P. 552.

Abendmahldarstellungen.

Indes bedeutete es nur eine erste Stufe, typische, von allgemeinen Affekten ergriffene Idealköpfe in der Kunst einzuführen; die höhere und höchste bestand darin, Charakterköpfe zu formen und dieselben vollauf im Geiste der Handlung und der ihnen zugewiesenen Rolle aufgehen zu lassen (*Attitudini de volti*). In diesem Sinne hatten sich z. B. schon Castagno und Ghirlandaio in ihren Abendmahlfresken die Charakterisierung der Apostel zur Aufgabe gestellt; allein erst Leonardo gab in S. Maria delle Grazie überraschende Kunde von den Darstellungsmöglichkeiten lebendig nachempfundener Gemütsbewegungen. Sein Trattato zeigt, wie er auch theoretisch den seelischen Ausdruck und die Gebärdensprache als eine Hauptforderung der Malerei hinstellt (§ 377, 378). Der Novellendichter Giambattista Giraldi und später Lomazzo berichten zwar über die Art und Weise des Werdeganges[1], allein die geringen Zeichnungenreste geben uns kaum einen Begriff von der Umwertung einfacher Naturstudien zu jener Verinnerlichung, zu jenem wundersamen Protest, den jeder einzelne Apostel seinem Charakter entsprechend den Worten Christi gegenüber ausdrückt. Die Judas-Zeichnung (Abb. 184)[2] bedeutet etwa einen ersten Ansatz, den Rohstoff, wie ihn der Künstler im Borghetto gewonnen, während wir im Bartholomäuskopf schon eine weitere, im Sinne innerer Vorstellung erfolgte Umbildung erkennen (Abb. 185)[3].

Leonardo.

Welche Art psychischer Vorgänge in jedem einzelnen Falle zusammenwirkten und in welcher Reihenfolge, ob das Modell mehr die Vorstellung oder diese mehr die Natur korrigierte, und wie aus der Verdichtung beider neue Gebilde entstanden, die weder dem einen noch dem andern glichen, läßt sich bei wirklichen Kunstwerken nie feststellen. «Woher Raphael die Möglichkeit gekommen ist, Plato und Aristoteles in ihrem Gegensatz so zu charakterisieren, daß sie uns als glaubhafte Bilder der zwei Philosophen erscheinen, wissen wir nicht» (Wölfflin, Klassische Kunst). Leonardo gibt in einzelnen Paragraphen wohl einige Hinweise, läßt erkennen, daß man die Gesichter unter Umständen nach verschiedenen Modellen zusammensetzen müsse, besonders wenn es sich um Schönheit handle, allein das phantasiegemäße Durchbilden kommt nicht zur Aussprache (§ 285—291). Nur zu häufig läßt leider bei vielen Künstlern die Vergeistigung derart aus, daß wir den Modellkopf trocken im Bilde verwendet sehen.

Raffael.

Entlehnen.

Vielfach endete das Streben nach Ausdruck und Charakteristik darin, daß man das Unzureichende eigener Kunst durch entlehnte fremde Formen zu ergänzen suchte. Nach Vasari habe Pontormo Lebendigkeit und Verschiedenheit seiner Köpfe Dürerischen Stichen und Holzschnitten entnommen, ein Vorgang, der ihm von Seite des Aretiners ob deren Herbheit nur Tadel eintrug[4]. Die große Mehrheit hielt sich an die Disputa und Schule von Athen und sammelte auf der Straße ähnliche Modelle (Federigo Zuccheros Serie im Louvre). Selbst die Antike gewährte in Büsten und Reliefs befruchtende Anregungen. Von

[1] Seidlitz, Leonardo I, 200ff.

[2] Aus Seidlitz I, S. 198. Feder. Windsor. — Klaiber, Leonardos Stellung zu d. Gesch. der Physiognomik und Mimik (Rep. f. Kw. 1915).

[3] Bei Richter I, T. 47 als Matthäus, bei Seidlitz I, 199 als Bartholomäus; Windsor, Rötel.

[4] Vas. Mil. VI, 266ff.

Abb. 185. Leonardo, Kopf des Bartholomäus. Ausdruckstudie.
Windsor.

Rubens und Boucher haben wir gezeichnete und gestochene Köpfe aus der Trajansäule (Abb. 249)[1].

Bologna. Einen besonderen, aber schon akademischen Aufschwung nahm die Kopfstudie in der bolognesischen Schule. Die *Teste colorite, disegnate in pastello*, so wie sie von Barocci schon in den sechziger Jahren in Naturgröße ausgeführt worden waren, finden hier Nachahmung. Vor allen werden jene Guido Renis gepriesen[2]. Abermals war der Ausgangspunkt Raffael. Es sind jene Prunkköpfe nach bärtigen Alten, aufwärts gerichtet oder gesenkt, die bald in das gestochene Vorlagenmaterial übergingen und zum Gemeingute aller Akademien wurden. Im kleinen lieferte Guercino Charaktertypen in Federtechnik.

Dürer. Wenn Dürer den Italienern angeblich so reichlich auszuhelfen vermochte, so dürfte dies nicht verwundern. Denn ein Jahr schon nach seinem zweiten venezianischen Aufenthalt, der in den Studien zum Rosenkranzbild noch stark konventionelle Köpfe aufwies, erfüllt von dem ausgeglichenen Sentiment der Renaissance (Abb. 331, 332), war in seinen Kopfzeichnungen zu dem Helleraltar eine Wucht des Ausdruckes und der Beseelung hervorgetreten, deren Ursprung wir vergebens in Venedig suchen würden. Scharfgeschnittene deutsche Typen, derbknochig und hart, aber voller Innigkeit und Naivität. Nur einmal noch überbot er sich und die ganze deutsche Kunst über Jahrhunderte hinaus, als er die vier Temperamente oder den Hieronymus-Kopf im größten Maßstabe herausmodellierte (Abb. 186[3], 94b). Nur in Kinderkopfstudien ging er nach italienischem Brauch vielfach auf Skulpturmodelle zurück (Abb. 161, 162).

Rembrandt. Wie in allem, so wandert auch auf diesem Gebiet Rembrandt seinen eigenen Weg. Wenn er auch in Radierungen und Gemälden mehrfach Charakterköpfe bärtiger Greise voll Würde und kostümlichem Dekor hervorbrachte (Abb. 94c), die sich in endlosen Nachahmungen bis ins 18. Jahrhundert beobachten lassen, folgte er doch erst in den physiognomischen Studien seiner innersten Neigung. Federskizzen, klein im Maßstab, aber voll des atmenden Lebens, wie er es ersah und rasch erfaßte. Mit erstaunlicher Sicherheit und Einfachheit wandelte er die individuelle Spannung und Neugier einer Zuschauergruppe ab (Abb. 9). Ein bekannteres Beispiel unter vielen anderen bildet der Weimarer Federnschneider[4]. Ungemein fleißig im Sammeln von Bauerntypen war A. van Ostade und Cornelis Dusart, die ihre Studien gleich farbig anlegten[5].

Lairesse. Im Gegensatze zu diesem naturalistischen Erfassen steht das von Lairesse ausführlich geschilderte Verfahren, Ausdruck und Leidenschaft zeichnerisch nach dem eigenen Spiegelbilde oder an frischgegossenen, also noch weichen Köpfen durch Ummodellieren nach gleichen, im Spiegel vorgestellten physiognomischen

---

[1] F. Boucher, Recueil de différents caractères de Testes dessinées d'après la Colonne Trajane, gravées par J. B. Hutin (12 Tafeln).

[2] Malvasia IV, 89.

[3] L. 72. Berlin, Kreide. 37·3×26·5 cm. Verlag Grote, Berlin. — Dieselbe, bei Dürer selten verwendete braune Grundierung kommt noch auf einer Pariser Madonnenzeichnung (L. 370) ebenfalls von 1526 vor.

[4] Prestel-Gesellschaft I, 27.

[5] In Dusarts Nachlaß findet sich ein ganzes Portfolio met 43 st. tronities (Gesichter und Köpfe) met coleuren van C. Dusart (Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. V, 40).

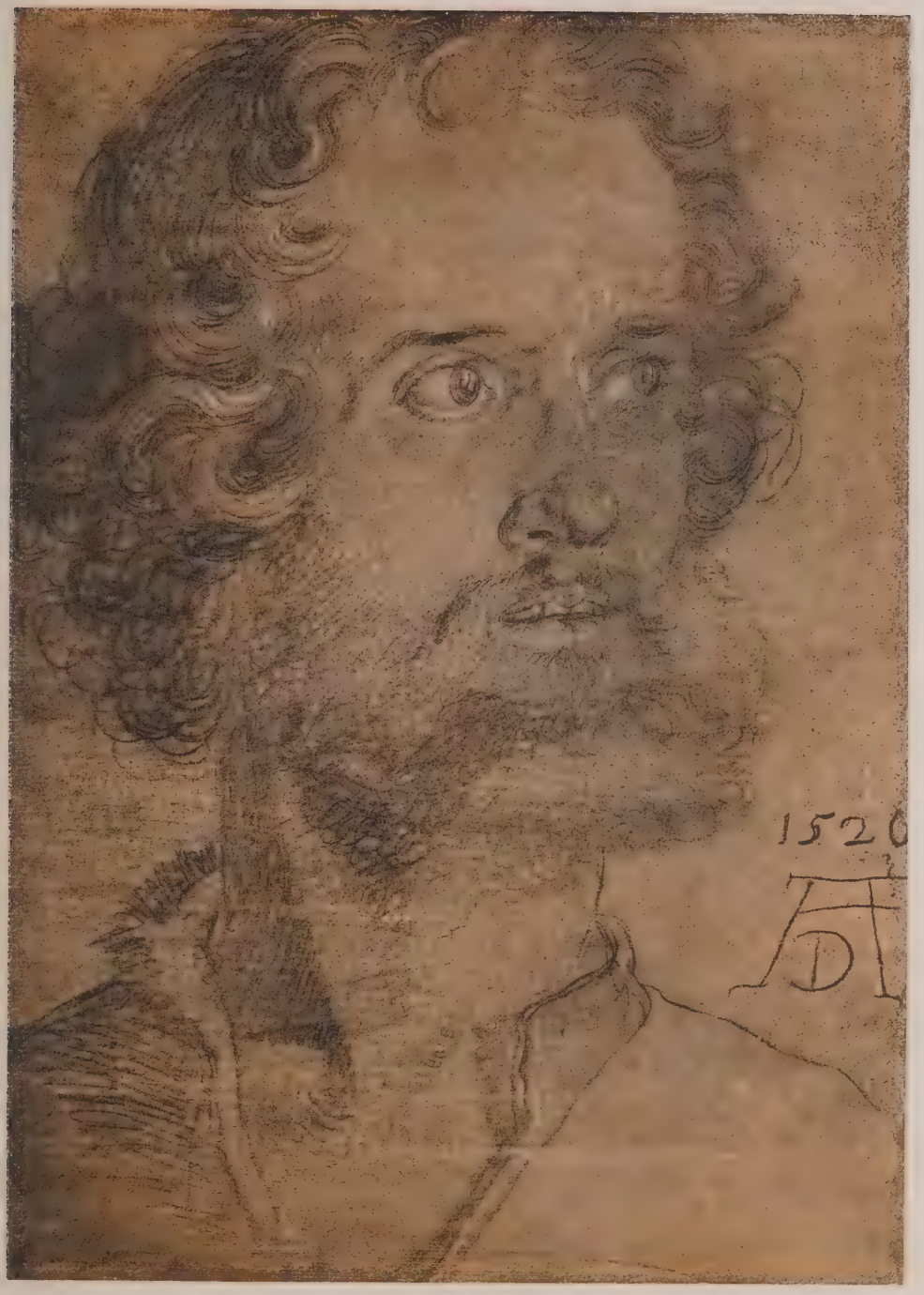


Abb. 186. Dürer, Markus. Vorstudie zum Münchner Bild. Berlin.

Typen zu studieren. Könne einer gut zeichnen, dann werde er auch in wenig Tagen diese praktischen Behelfe erlernen[1].

Preis-zeichnen.

In Frankreich sollte das Studium seelischen Ausdruckes, das sich durch den akademischen Drill mehr und mehr schablonisiert hatte, durch den von Caylus gestifteten Preis für den besten weiblichen Charakterkopf eine wesentliche Auffrischung erfahren. Schon die Bemühungen Le Bruns in den Conférences, seine herausgegebenen Vorlagen und die legalisierten Tables des Préceptes hatten die Bedeutung von ‚Expression', freilich im akademisch-raffaellesken Sinne, immer aufs neue betont[2]. Nun sollte es ein Zugeständnis an die Zeit selbst sein, in der bereits wiederholt scharfe Angriffe gegen das starre Lehrsystem laut wurden, als eine Art Abwehr gegen die Verflachung, wie sie sich bei den Historienmalern und mehr noch bei den Nachahmern Watteaus und Bouchers verbreitete. Selbst diese führenden Meister hatten sich mit wenig Modelltypen begnügt und dieselben zwar nach allen Seiten gewandt und graziös, aber ohne Seele durchgezeichnet[3].

Abb. 187. E. L. Vigée Le Brun. Ausdruckstudie.

Têtes d'Expression.

Am 17. Dezember 1759 trat das Ereignis ein[4]. Ein durch das Los gewählter Professor hatte das Modell zu suchen und ihm den verabredeten Ausdruck wie *L'Admiration mêlée de joie, l'Affliction, la Douceur, la Gaieté, le Mépris, l'Abattement* usw. zu suggerieren. Die erste Sitzung, gewiß etwas Sensationelles für jene akademischen Jahre, wurde durch einen Stich von J. J. Flipart nach C. N. Cochin festgehalten (Abb. 88). Die in Naturgröße gezeichneten Köpfe erfuhren noch äußere Zutaten, aufgelöste Haare, Blätterkränze, Schleier und einen bunten Aufputz durch Farbstifte. Daß dieser Brauch bald außerhalb der Akademie Pflege fand, bekundet eine der Kopfstudien von Vigée Le Brun in der Albertina (Abb. 187)[5]. Insbesondere gingen sie vielfach in die Malerei über, wie die vielen, seinerzeit vielgesuchten und gut bezahlten Mädchenköpfe von J. B. Greuze beweisen. Noch zahlreicher waren die darnach erscheinenden Stichfolgen[6].

[1] Lairesse, Schilderboek I, 63 f.

[2] Vgl. Ch. Le Brun, Conférences sur l'expression des différents caractères des passions, Paris 1667, avec figures. — Das nach seinen Bildern von Seb. Le Clerc zusammengestellte Stichwerk: Caractères des passions de l'âme erschien 1696; deutsch: ‚Abbildung und Vorstellung der Gemüts-Regungen. Nach Abzeichnung von Le Clerc in Kupfer gebracht', Nürnberg 1721, und ‚Unterschiedliche Affecten des Gemüts', Augsburg 1752, mit 20 Tafeln.

[3] Vgl. Watteau, Handz., hsg. v. Corn. Gurlitt, Berlin 1909. [4] Locquin, op. cit., p. 80.

[5] Original in Naturgröße, *aus trois crayons*. Albertina, A. P. 89.

[6] Greuze, Têtes de différents Caractères, 1766. — Martin Schmidt, Toute sorte de têtes inventées par M. Schmidt, en cuivre par F. Landerer 1769.

Allein die einseitige Bestimmung, daß das Modell ein Mädchen sein müsse, erbrachte nur einseitige, süßliche Resultate. Die männlichen Köpfe der Historie trugen nach wie vor den traditionellen Raffael- oder Guido Reni-Typ. Nur in der Sittenmalerei entstanden jene breit in Rötel gezeichneten Altmännerköpfe mit dem Ausdruck bürgerlichen Biedersinns (Greuze).

Karikatur.

Jedem Porträtisten oder Kopfzeichner war es ein leichtes, die normalen Verhältnisse eines Gesichtes ins Gegenteil zu kehren, aus dem Ebenmäßigen ein Groteskes, Lächerliches zu schaffen oder hervorstechende Einzelteile bis ins Komische, selbst Häßliche zu übertreiben. Aber trotzdem blieb das vergnügliche Karikieren nur eine individuelle, von einer Neigung zu Spott und scharfer Kritik geleitete Begabung. Rein theoretisch beschäftigte sich Leonardo mit der absichtlichen Steigerung einzelner Gesichtsteile über das Normalmaß hinaus, um die Wirkung zu studieren, oder er sammelte aus dem Leben derartige Mißbildungen, gewissermaßen zur Bestätigung seiner Versuche[1]. In gleichem Sinn folgte Dürer diesem Beispiele und nahm das ‚eingebogene und ausgebogene Angesicht' in seine Proportion auf[2].

Agostino Carracci.

Was hier nur ein proportionales Ausproben bedeutete, das konnte auch eine andere Auffassung erfahren, wenn Künstler kritischen Zungen gegenüber ihrem Ingrimme Luft machten und ihre Gegner nach Dantes Beispiel in die Hölle versetzten und in nicht gerade schmeichelhafter Weise in Gemälden anprangerten (Orcagna, Pari Spinelli, Leonardo, Michelangelo, Pietro Pancotto, Alessandro Tiarini)[3]. Eine schulmäßige Behandlung auf rein zeichnerischem Weg erfuhr die Spottfigur erst durch Agostino Carracci, den geborenen Karikaturisten, der nach Malvasia ganze Bücher mit Ritratini carichi nach allen seinen Bekannten füllte, bald bloß ihre Züge übertreibend, bald in Tiergestalt oder als Gegenstände des Hausrates, und der auch bei seinen Schülern großen Wert auf diese Übungen legte, weil sie die schärfste Naturbeobachtung voraussetzten[4]. Freilich wurden sie für viele nur zum angenehmen Zeitvertreib (*più dilettevole passatempo*, Malv. III, 379) und wenige verfügten, wie die nachfolgenden Jahrhunderte erwiesen, über die drei notwendigen Dinge einer guten Karikatur, über Witz, Beobachtung und feine Zurückhaltung.

Handstudien.

Außer Rumpfteilen, Armen, Beinen, Schultern und Kniegelenken, die einzeln und meist fallweise gezeichnet wurden, bildeten namentlich Hand- und Fußstudien in gewissen Perioden eine besondere Aufgabe, der man mit allem Eifer nachging. Anfangs auf demselben Blatte neben dem Körper klein und in mehreren Varianten gezeichnet (Abb. 151), entwickelten sich diese Teilstudien hinsichtlich Ausdruck, Maßstab und technischer Ausführung bald zu einem Kunstproblem persönlichster Art, wie es schon Alberti gefordert hatte. «Während der Typus der Heiligen meist der Schule angehört, die Art die Falten zu legen durch meisterliche Vorbilder den Schülern und Nachahmern

[1] Seidlitz I, 36, 295, 443 b.

[2] Bruck, Taf. 122—125 u. Proportionsholzschnitte auf fol. Q 1—Q 4.

[3] Malvasia III, 575; IV, 211.

[4] Ibid. III, 379, 469. Lelio Orsini in Rom besaß noch einen ganzen Band.

überliefert wird, hat dagegen jeder selbständige Maler seine eigene Art, die Landschaft, und was noch mehr sagen will, die Form der Hand aufzufassen und darzustellen» (Morelli I, 97). Ihre komplizierte Gliederung und die Vielgestaltigkeit ihrer Bewegungen erforderte tatsächlich ein unermüdliches zeichnerisches Erproben. Nur wenigen gelang es, die Freiheit des Ausdruckes, ihres Ausdruckes, mit anatomischer Exaktheit zu verbinden. Weil die Funktionen der Hand so mannigfach sein konnten, bald zugreifend (Handlung), bald temperamentvoll mitsprechend oder mitteilend (Gestus), bald als Ausdruck seelischer Zustände (Andacht, Verzückung, Schmerz und Freude) oder auch äußerer Ruhe (Porträt), wurde sie zu einem wichtigen kompositionellen Bestandteil. Während energisch erregte Bewegungen Hand- und Fingerstellung von selbst regelten, ließ der Künstler an der lässig ruhenden Hand seiner Neigung freien Lauf, bald im Sinne ausgesuchter Schönheit, bald im Stile zeitlicher Absonderlichkeiten. Madonnen, Heilige, Porträts bieten eine übersichtliche, reiche Sammlung künstlerischer Absichten. Funktionen.

Das Mittun der Hände hält mit der Entwicklung der einzelnen Stilperioden gleichen Schritt und ergibt eine interessante aufsteigende Linie von Giotto bis Raffael und Michelangelo. Das Trecento, Quattrocento und Cinquecento weisen streng voneinander abweichende Entwicklungstypen auf, Kulturstufen, verschieden in Ausdruck und Organismus, verschieden in Umriß und Plastik. Mit dem Aufgeben der Tradition gotischer Zeit, das Anfassen, Halten und Segnen durch lange, knochen- und gelenkslose Hände nur schüchtern anzudeuten, erhielten im Quattrocento Gestus und Fingerstellung durch anatomische Kenntnisse und nicht minder durch das lebhafte italienische Temperament eine lebendige Behandlung, die bei aller organisch-knöchernen Formenbildung dennoch ein gefälliges Fingerspiel entfaltete. Man freute sich an dem entdeckten Mechanismus und arbeitete ihn in überplastischer Deutlichkeit heraus. Selbst in versonnenen, andächtigen Standfiguren regte sich vom Handgelenk abwärts zuckendes Leben, das bei manchem leicht ins Gezierte übergehen konnte. «Man würde eine dargestellte Figur doppelt tot heißen, wenn sich nicht in allen Bewegungen der Hände und Arme das, was die Seele ausdrücken will, offenbarte» (Leonardo, § 368, 286). Quattrocento.

Nach Crivelli, Botticelli, Verrocchio, Leonardo, Perugino, Filippino, R. del Garbo, Signorelli, die in diesem Sinne immer neue Fingerstellungen formten, kam Michelangelo, der durch Vereinfachung den stärksten Ausdruck zu erzielen versuchte. Scharf abgebogene Handgelenke und Zeigefinger genügten, auch mächtige innere Erregungen oder verhaltene Affekte anzuzeigen. Mit Raffael drang eine abermalige neue Formengebung durch, volle Hände von besten Verhältnissen, die beiden mittleren Finger fest vereinigt, die von nun ab zur allgemein gültigen Norm wurden. Seither sprechen die Theoretiker nur von der schönen Hand. In der Schule der Carracci, bei Guido Reni, Albani, Domenichino erhielt sie festes, akademisches Gepräge[1]. Gerade aus diesem Kreise hat sich eine Unzahl von Studien in Kohle, Kreide oder Rötel auf Barocke.

[1] Malvasia IV, S. 567: *Nissun Pittore del mondo [che L. Carracci] le ha mai fatte meglio, ben' intese, giuste e graziose.*

grauem Papier erhalten, die ein unermüdliches Erproben erkennen lassen[1]. Der Maßstab geht bisweilen über Naturgröße, ins Kartonmäßige. Ihre Zuerkennung an Meister und Bild erscheint heute kaum mehr möglich. Daneben zeitigte die aus Correggios Schule hervorgehende Richtung wieder einen Rückfall in die langfingerige, knochenlos gewundene Hand, die bei Parmegianino, Girolamo Mazzuola, Primaticcio ans Manierierte streifte. Damit stimmt, daß wir bei den Parmesanern alle Nachweise derartiger zeichnerischer Vorstudien vermissen.

Dürer. Dürer unterlag in Venedig rasch dem für ihn neuen Problem, als er in seinem «Zwölfjährigen Christus im Tempel» gleich vier kunstvoll dozierende

Abb. 188. Dürer. Arm- und Handstudien zur Adam-Figur, B 1.

Hände nach gründlichen Vorstudien mühsam im Bilde zu vereinigen trachtete. Erst zwei Jahre später erkannte er im Helleraltar die rechte Weise, das Maßvolle und eine tiefe Verinnerlichung, Ausdrucksklarheit und Formeinfachheit (Abb. 19). Auf grundierten Papieren, in Feder oder Pinseltechnik fein modelliert, mit Lichtern organisch belebt, vermitteln uns solche Zeichnungen seine frohgemute Entdeckerfreude. Nicht einmal seine graphischen Blätter entbehrten der gewissenhaften Naturstudien (Abb. 188)[2]. Im Gegensatz zu Dürers maßvoller Innigkeit steht die aus heftigster innerer Erregung hervorgegangene Formgebung Grünewalds. Gleich Leonardo verlegt er das

[1] Albertina. Konvolut, erworben 1908, Privatbesitz.

[2] British Museum (L. 234), Feder. Verlag Grote, Berlin. Zum Stich Adam und Eva.

Sichtbare dramatischer Vorgänge in den Ausdruck der Hände. Nie noch war das Leiden des Gekreuzigten so erschütternd vermenschlicht worden als durch ihn. Aber mehr als der wundenbedeckte Körper wirken die vom letzten Schmerz durchzuckten und in das nächtliche Dunkel aufragenden, todesstarren Finger oder die ringenden Hände der Mutter Christi oder Maria Magdalenas (Isenheimer Altar)[1].

Akademische Hand.

Die spätere akademische Richtung prägte sich jene strengen Vorschriften von Ebenmaß und Würde, Anmut und Zierlichkeit, die zwar eventuellen Auswüchsen steuerten, gleichzeitig aber auch durch die endlose Verwendung approbierter Formen Empfindung und Lebendigkeit vernichteten. Die Hände hatten vielfach nichts anderes mitzuteilen, als eine schöne Pose. Der von P. Pino ausgesprochene Kanon dauerte noch lange an: Sie seien zart mit auseinander gelegten Fingern, die sich an den Enden verjüngen und Nägel tragen, länger als breit[2]. «Die Hände sollen stets eine ungleiche Bewegung markieren. Sieht man die eine von der Innenseite, so soll die andere ihre äußere weisen» (Lairesse). Die große Masse lebte vom Borg und entlehnte aus Gemälden, Skulpturen, Abgüssen, Stichen und Vorlagen. Schon die Zeichenschulen dressierten die Jugend in diesem Sinne und auch der kleinste Künstlerhaushalt hielt Gipshände bereit.

Niederlande.

Im Gegensatze zur italisierenden Richtung, an welche sich Rubens und seine Schule anschloß, stand der vlämische und holländische Norden, wo uns trotz der vielen Zeichnungen kaum Handstudien begegnen — es sei denn als Vorbereitung für ein Porträt. Bei Rembrandt, dem Vielzeichner, lassen sich wenig Spuren entdecken.

Fußstudien.

Gegenüber den zahllosen Handstudien in ihrer Mannigfaltigkeit erscheinen die Fußstudien spärlicher und in beschränkten Stellungen, Profile und Skurz; meist der Rechte und Linke nebeneinander in ihrem gegenseitigen Stellungsverhältnis, dazu ein Stück Unterschenkel und mitunter auch etwas Draperie. Besondere Schwierigkeiten bot der stehende Fuß von rückwärts gesehen, mit seinen Überschneidungen von Ferse, Knöchel, Mittelfuß und Zehen, ein Problem, dem man gerne auswich[3]. Ein besonderes Paradestück bildeten die Fußsohlen Kniender mit dem Gefälte (Dürer).

Gewandstudien.

Gewandung, Kostüm — Panni, Pieghe — Laken oft draperinghe — Draperies.

Allgemeines. Es bedurfte einer langen Entwicklung, bis die Darstellung der Gewandung in der Flächenkunst jenen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, den wir heute mit dem Ausdruck organisch bezeichnen, jene gesetzmäßige Faltenbildung im großen und kleinen, die von den bewegten Gliedern und der stofflichen Schwere bedingt und von einem guten Geschmack

[1] Ähnliche Kreidestudien zu S. Sebastian (Dresden und Sammlung Ehlers, Göttingen).
[2] P. Pino, Dialogo di Pittura, Venezia 1548, p. 9. — Birch-Hirschfeld, op. cit. S. 35.
[3] I. I. Tikkanen, Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.

geleitet wurde. Die alten handwerksmäßigen Gepflogenheiten in ihren verschiedensten Abarten waren damit lange nicht beseitigt, sondern liefen immer noch nebenher.

Körper und Gewandung.

Ursprünglich ein äußerlicher Behelf, den nackten Menschen zu hüllen und zu charakterisieren, erhielt er in der Malerei noch anderweitige Funktionen, die mit der Entwicklung und Vervollkommnung dargestellter Nacktkörper und auch mit deren Vernachlässigung zu gewissen Zeiten innig zusammenhingen. Es gab eine Vorstufe, wo die Gewandung, namentlich in der Skulptur, durch eine überquellende Fülle an Gefältel den Körper allein darzustellen, ihm Gewicht, Haltung und Festigkeit zu verleihen hatte (13. Jahrhundert)[1]. Es folgte die Periode der plastischen Ausgestaltung des Rumpfes und der Gliedmaßen, so daß das Kleid schrittweise zurücktrat, bis jene organisch-harmonische Verschmelzung hergestellt war, die jedem seine Rechte zuwies, dem Körper Form und Bewegung, der Hülle Zier und Charakteristik.

Funktionen: Bewegung verstärkend,

In der Malerei erwuchs zunächst die Aufgabe, die körperlich noch mangelhaften Gesten und Bewegungen in der Fläche zu verdeutlichen und zu verstärken oder durch bestimmte Faltenzüge sinnvoll zu vereinfachen. Denn ebenso schlicht und konventionell wie die Bewegungen war der Faltenzug, der außerdem durch zahllose Wiederholungen schon früh zur Schablone werden konnte. Aber auch zur Zeit, als der Körper den Bewegungsausdruck übernommen hatte, lieferte die Gewandung noch Verstärkungsmotive aller Art, die dem Auge die bewegte Erscheinung zu ergänzen und zu steigern Veranlassung boten. Das Umflattern leichter Gewänder versinnbildlichte das heftige Heranschreiten besser als die Stellung der Beine allein (Abb. 193). Die in weitbauschige und luftdurchwehte Draperien gehüllten Schwebefiguren der Barocke erscheinen mehr durch die bewegte Hülle als durch die skurzierten Glieder himmelwärts getragen. Die übermäßige Ausnützung dieses Raum- und Bewegungselementes mußte eines Tages sogar zur Vernachlässigung der vorschriftsmäßigen Durchzeichnung der fliegenden Körper führen.

dekorativ,

Schon die frühe lineare Gliederung enthielt gleichzeitig dekorative Elemente für die Innenzeichnung, die Auflösung des Körperlich-Massigen in viele Einzelmotive, ein Spiel zwischen Vertikal-, Parallel- und Wellenlinien, anfangs strichmäßig, bald aber mit Hilfe von Licht und Schatten verdeutlicht. In den noch gotisch gehaltenen Figuren bezeugen bereits zwei gerne angewandte Typen dieses Streben: der aufgeraffte, durch Anpressen des Armes festgehaltene Zipfel des schwer fallenden Mantels, dessen Rand im Zickzack abwärts fällt (Abb. 276), und die geradlinig wie ein Wasserfall herabstürzenden Falten, die sich auf dem Boden zu dichtem Gekräusel ausbreiten. Die Hülle sucht nach ornamentaler Wirkung (Reihung und Symmetrie). Die Renaissance kannte Ähnliches, wenngleich von der Energie eines muskelfesten Körpers getragen. Die großen Faltenzüge ordnen sich zu verwandten Gruppen von gegenseitiger Wirkung, die in einzelnen Gewandteilen z. B. auf dem rechten und linken Ärmel durch die hervortretenden Lichter in aufdringlicher Regelmäßigkeit erscheinen. Perugino und seine Schule wichen in dieser Beziehung

[1] Eugen Lüthgen, Die niederdeutsche Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Straßburg 1917, p. 108 ff. (Studien z. deutsch. Kunstgesch. 200).

jedem Realismus aus und komponierten rein nach harmonischer Empfindung in Zeichnung und Malerei. Und ebenso entwickelte sich zwischen je zwei parallelen Hauptfalten im kleinen ein der Phantasie folgendes Spiel von Zickzacklinien oder von wurmlochartigem Gefälte (Abb. 194). Namentlich enthielten fliegende Gewänder in ihren Hauptzügen allezeit rhythmische Anordnungen und in dem kreiselnden Schwung des Saumes ornamentale Motive (Abb. 193). In der geschickten und geschmackvollen Vereinigung eines sicher modellierten bewegten Körpers mit der malerischen Durchführung von Licht und Schatten, wie sie eine reiche Draperie zu erzeugen vermochte, lag alle Schwierigkeit, aber auch alle Vollendung.

flächengliedernd,

Schon in der werkstattmäßigen Entwicklung vermochte die Drapierung mit wenigen, sich leise abwandelnden Motiven den Aufbau symmetrischer Flächenumrisse (Silhouettenwirkung) anzustreben. Die Renaissance machte hierin recht große Ansprüche und wußte die weiten Gewänder und Mäntel weidlich auszunützen. Kaum tat dies einer überzeugter und erfolgreicher als Melozzo da Forli. Selbst bei isolierten Figuren, wie jenen Peruginos, greifen die ausladenden Gewandteile nach feinempfundenen Verhältnissen in die Fläche ein. Wie sehr sich die Umrisse stark bewegter Gewandungen in vielfigurigen Kompositionen innerhalb der Fläche dem Gleichklang unterzuordnen hatten, wurde schon bei G. Renis Aurora gezeigt (Abb. 102). Im weiteren Verlaufe sollten sie zu einem Apparat werden, der die Hauptführung des Linien- und Flächensystems derart an sich riß, daß man in einzelnen Perioden darüber Seele und Inhalt vergessen konnte. Viele Maler des Jesuitenbarocks verrannten sich in den Irrtum, alle Kunst stecke im farbigen Gefälte. Aus der Bekleidung entstand ein schauspielerisches Behängen und Maskieren, alles Körperlich-Organische einballend und die Bewegung mehr durch die fliegenden Zipfel als durch die unmöglichen Glieder vortäuschend. Selbst Porträts blieben nicht frei davon.

raumbildend.

Außer der für uns nicht in Betracht kommenden letzten Funktion: Farbenträgerin zu sein, hatte die Draperie noch in die Raumkunst einzugreifen. Sie wurde zu einem Raumfaktor ersten Ranges, erweiterte den Körperkontur, gab Fülle und Bewegung nach jeder Seite hin. Das Vor und Zurück großen und kleinen Gefältels, die wechselnden oder sich wiederholenden Lichter und Schatten erzeugten endlose Tastwerte. Jede nach rückwärts führende Falte, jedes vom Wind aufgewirbelte Band führte in den Raum hinein. Keine Kunstperiode wußte dieses Gesetz so zum Ausdruck zu bringen als die Barocke.

Die große Masse der Draperiezeichnungen, die in ausgesprochenster Weise Stilelemente enthalten, hat heute in der Forschung noch nicht genügend Beachtung finden können. Meist aus Skizzenbüchern herausgeschnitten und ihres Zusammenhanges beraubt, wurden sie in alten Sammlungen neben Hand- und Fußstudien als minderwertiges Material in Konvolute gesteckt. Ihre Zuweisung an Meister und Bild erheischt Geduld und gut Glück und vor allem müßte in Reproduktionswerken auch auf dieses Kompositionsmaterial mehr Gewicht gelegt werden.

Mittelalterliche Schemen.

Die hohe Vollendung antiker Draperien hatte selbst in den erstarrten, nur von der Tradition lebenden frühmittelalterlichen Gestalten nicht ganz ihre Einwirkung verloren. Ein langes Untergewand mit vertikalem Gefältel und über

dem Oberkörper ein mehrfacher Mantelwund mit diagonalen Zügen, dessen Enden rechts oder links herabhingen, galt für Sitz- und Standposen. Wenige Gewandschemen reichten aus. Deutlicher trugen gotische Figuren das Gepräge des Vereinfacht-Stilisierten an sich. Schon die infolge der langen Gewänder sich ergebende Faltenfülle bedingte eine übersichtliche Klarmachung, eine Auswahl der Hauptzüge, wenn auch nur insoweit, das Stehen und Zugreifen möglichst profilmäßig anzuzeigen. Leichter hatte es der vorbildliche Bildhauer. Was er mit Wachs und Ton formte, das vermochte der Maler nur mühsam mit Griffel und Feder plastisch zu gestalten. Weil das darunterliegende Körperliche noch nicht zur Körperlichkeit gediehen war, mußte die Hülle alle Plastik und Bewegung vortäuschen. Giotto, der Bildhauer und Maler, läßt in seiner Natürlichkeit und Fülle an neuen Faltenmotiven mit aller Sicherheit ein Naturstudium voraussetzen, wiewohl ein Aufbau am Nacktkörper noch nicht erfolgte, sondern die Gestalten gleichzeitig mit der Gewandung entstanden. Man scheint sich großer Tücher bedient zu haben, die man Gehilfen oder Personen der Umgebung mantelartig umlegte (Abb. 272). In Giottos Fresken der Arenakapelle kann man einen mehrfach verwendeten weißen Mantel mit dunklen Borten feststellen[1]. Trotzdem müssen wir Entlehnungen aus Skulpturen, Gemälden und Zeichnungen weiterhin annehmen, welch letztere zur Übung angelegt und zur Verwendung in Tafeln, Fresken, Miniaturen und Glasgemälden bereitgehalten wurden. Zeichnungen

Giotto.

Abb. 189.
Toskanisch um 1400. Gesammelte Gewandmotive.

[1] So in: Joachim bei den Hirten, Joachim und der Engel, Taufe Christi, Kreuztragung, Auferstehung.

wie Abb. 189[1] und 272 geben uns eine Idee solcher gesammelter Gewandmotive. Daher auch das häufige Wiederkehren bestimmter Typen selbst in ein und derselben Darstellung. Einfaches Umkehren spielt eine gewisse Rolle.

Deutschland.

Das formelhafte Schematisieren entwickelte sich besonders in Deutschland, wo alle Abstufungen von direkten Anleihen aus plastischen Bildwerken bis zu dem durch wiederholtes schulmäßiges Nachzeichnen erstarrten und unverstandenen Gefältel erscheinen. Alte Musterbücher, wie jenes in Braunschweig, enthalten solche Sammlungen. Späterhin erfuhren diese stets wechselnden Zusammenstellungen von Einzelmotiven in der Glasmalerei, im Holzschnitt und Stich noch allerlei technische Vereinfachungen. Von der großartigen Gewandbehandlung mittelalterlicher Bildhauer mit immer neuen Formen, wie sie im 13. und 14. Jahrhundert in Bamberg, Straßburg, Naumburg und Köln auftraten, ist in der Malerei nichts zu verspüren.

Im 15. Jahrhundert erscheint der einen Verfall bezeichnende Hang zu unorganischen, geschmacklosen Faltenröhren, die gegenüber dem gebrochenen Faltenstil Italiens wie ein Mißverständnis aussehen. Graphisch wirken sie als ein Faltenwust, der oft sternförmig von einem Punkte ausgeht oder sich ineinanderschiebt (Abb. 275). Einen beruhigenden Abschluß bildete nur der verzierte Kleidersaum. Das linearformelhafte Drapieren war zwar auch in italienischen Schulen des Quattrocento üblich und hat sich bis auf Perugino und den jungen Raffael erhalten, allein es erscheint immerhin durch die Bewegung und Gesamtführung einer geordneten Gewandung motiviert. Vielfach muß man, um sich das Flache zu erklären, zu der Annahme gelangen, daß vor der Einführung der Gliederpuppe die Körperhüllen durch Auslegen und Zurechtrichten von Tüchern auf dem Fußboden gebildet, nachgezeichnet und mit der Figur im Bilde vereinigt wurden. Die nordischen Schulen bieten hiefür viele Anhaltspunkte.

Renaissance.

Mit der Entdeckung des Nacktkörpers entwickelten sich in Italien neue Gesetze. Körper und Hülle erfuhren eine gleichmäßige Beachtung, ein jedes wurde einzeln studiert und in ein gegenseitiges harmonisches Verhältnis gebracht. Dabei kam es gleichzeitig zu einer Klärung schwebender Kunstanschauungen. Während einzelne Künstler rückhaltslos für das rein Antike *(al modo antico)* eintraten, suchten andere das moderne Gewand *(vestire alla moderna)* durchzusetzen. Noch in der zweiten Hälfte des Quattrocento sprechen sich Stimmen wie die Filaretes offen über dieses Thema aus, der Donatello ob der antiken Ausstattung seines Gattamelata tadelt[2], oder wie jene Squarciones, der Mantegna die marmorenen Gestalten vorhält. Anderseits eiferte man gegen das Zeitkostüm, wie derselbe Filarete gegen Masolino, weil er Heilige modern kleidete, oder wie Leonardo, der alles Modische als vorübergehend überhaupt vermieden sehen möchte (§ 541).

Antik und modern.

Selbst im Norden gab es ein Schwanken. Jörg Breu entwarf 1528 seine Lucretia im Zeitkostüm, führte sie aber im Bilde antikisch aus (Abb. 108). Nach der Übersättigung an endlos antiken Kompositionen, wie sie Marten

[1] Aus Vas. Soc. III, 1. Britisches Museum. Feder, Ausschnitt. 15 × 17·1 cm.

[2] Antonio Averlino Filaretes Buch von der Zeichenkunst. In Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien 1890, N. F. III, S. 622 und 653: Antike und moderne Gewandung.

Heemskerck, Frans Floris, Lambert Lombard und noch andere lieferten, konnte Mander in seinem Lehrgedicht die kunstblasphemischen Sätze der Jugend vortragen: «Alle antiken Gewänder müssen denen unserer Zeit weichen, denn ihre Falten hängen wie Stricke herab und scheinen von nasser Leinwand zu stammen. Nie sah ich ein antikes Gewand, wenn mich nicht ein zu kurzes Gedächtnis trügt, innerhalb Rom von irgend welcher Bedeutung, vielleicht die Flora und einige fliegende Brönzefiguren ausgenommen» (s. Mander-Hoecker X, v. 27 und 28).

Ideal-draperie.

Abb. 190. Florentiner des 15. Jahrh., Malerbursche mit Manteldrapierung.

Es entstanden neue Formen, naturalistisch-antike Mittelstufen, Idealgewandungen, würdig der frommen Begebenheiten, die man am Modelle selbst mittels langer und breiter Mäntel anstrebte und auch durchsetzte. Es war ein Kompromiß, als unter der dekorativ gesteigerten Manteldrapierung noch die Alltagskleider sichtbar blieben und Jünglinge das moderne Kleid auch im religiösen Bilde tragen durften. Die theatralische Umhüllung hatte aber nicht bloß das Profane zu verklären, sie war auch reicher an künstlerischen Motiven und blieb fortan an allen Schulen und Akademien durch alle Jahrhunderte die Hauptnorm. Zeitlos, international, entsprachen diese Idealdraperien dem Alten und Neuen Testamente, der Fabel und Geschichte, der Allegorie und vereinzelt sogar dem Porträt.

Aus der zweiten Hälfte des Quattrocento hat sich eine ganz erkleckliche Anzahl von Standfiguren, seltener Sitzfiguren, in Silberstift auf gelb, grau,

grauviolett und blau grundierten Papieren erhalten, deren Verwendung nicht gerade nachweisbar, weil sie vielfach nur dem Übungszeichnen dienten und die bald Ghirlandaio, bald Filippino, bald Raffaellino del Garbo zugeschrieben werden (Abb. 190)[1]. Durchaus Manteldraperien, die wegen ihres freien Fallens und der leicht erreichbaren Mannigfaltigkeit das vermeintliche Idealgewand ergeben sollten und schulmäßig gezeichnet wurden. Die Durchbildung der Falten spricht nicht immer von großer Sorgfalt, man deutet mehr an und derbe Lichter besorgen die notwendige plastische Klarheit. Zu Lomazzos Zeiten nannte man es pannegiare (Trat. II, 183). Charakteristisch erscheinen die Großbrüchigkeit der Falten, hervorgerufen durch grobe Stoffe, die kantige Ausladung der Umrisse, der bewegte Zug der Lichter in gegensätzlicher Führung zu den Vertikalen. Die Gotik kannte dies nicht. Von jener Gruppe der Mantelfiguren existieren auch vielfach Kopien, die dem eigentlichen Naturstudium als Vorübung vorausgingen.

Mantel-draperie.

Abb. 191.
F. Zaganelli. Draperiestudie nach geleimten Stoffen.

Daneben versuchte man mit Hilfe kleiner Wachs- oder Erdfigürchen *(Modelli di pieghe)*, an denen man in Leim oder heißes Wachs getauchtes Papier, Leder oder andere Stoffe zurecht richtete, antikisierende Formen zu erreichen. Man hatte diesen Brauch bei Bildhauern gesehen, die ihre Tonmodelle des Abends mit nassen Fetzen einhüllten, um sie über Nacht vor dem Eintrocknen zu schützen[2]. Aber das Unzureichende der kleinen Puppen, das Zurechtzupfen oder Andrücken der klebenden Stoffe mit dem Finger führte häufig zu einem knitterigen, unorganischen Gefältel, das eher einen provinzmäßigen als antiken Eindruck machte und nur in den lombardischen, paduanischen, ferraresischen und venezianischen Schulen starke Verbreitung fand (Bramantino, Mantegna, Ercole Grandi, Cosimo Tura, Francesco Cossa, Fr. Zaganelli). Man erkennt dieses Verfahren in einzelnen alten Zeichnungen und vielen Tafelbildern vor und selbst nach 1500 an den unnatürlichen, mit dem Finger eingedrückten Faltenlöchern, im Gegensatz zu den organischen Formen freifallender

Drapierungs-behelfe.

Draperie-männchen.

[1] Albertina, Inv. Nr. 23, als Baldovinetti (Vorderseite). Silberstift auf blauem Grund, weiß gehöht; Ausschnitt. — Ferner A. P. 1034 Stockholm; A. P. 623 Albertina, Raffaellino del Garbo; A. P. 477 und 411, Albertina, Ghirlandaio-Schule.

[2] Lomazzo, Tratt. II, Kap. XXII, p. 184: *Modelli d'huomini, cred'io, vestiti di carta.* — Sandrart, T. A. I, 82, spricht nur von nassem Papier.

Abb. 192. D. Ghirlandaio. Manichino-Drapierung.

Manichino.

Gewandstoffe (Abb. 191)[1]. Die piccoli Modelli kamen nie ganz außer Gebrauch. Bernardino Campi empfiehlt dem, der nicht ein naturgroßes Manichino besitze, sich wenigstens ein Wachsmodell anzufertigen, das er entsprechend biegen könne, um daran die Draperie mit gut eingenäßtem dickeren oder dünneren Tuch *(panno)* herzurichten. Das Verfahren hatte sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in der Weise vervollkommnet, daß man, um eine dickere Gewandung zu erzielen, die Leinwand in flüssigen Ton tauchte *(nella creta liquida a guisa di loto)*, aber um dünne, schillernde Stoffe nachzuahmen, möglichst feine Gewebe mit dünnem Leim (*colla dolce*) versteifte[2]. Im späteren Verlaufe dienten die Modelli nur für fliegende Gewänder.

Der bequemste Behelf war das in einem größeren Maßstabe angefertigte Manichino, das sich leicht in die entsprechende Stellung bringen ließ und eine kunstvoll angeordnete Drapierung ohne Störung für Tage beibehielt. Ebenso konnte man an ihm Einzelteile, wie Kopf-,

[1] Stockholmer Studie zu dem Bilde in Chantilly; (A. P. 972) Pinsel, Ausschnitt.

[2] Armenino II, 110. — Campi, Zaist II, 104. — Der Gebrauch der nassen Gewänder hörte nie auf. In den Akademien wurden männliche und weibliche Gipstorsi mit nasser Leinwand drapiert, um am nächsten Tag als Modell zu dienen.

Schulter- und Kniedraperien in immer neuer Anordnung studieren. Es hatte nur den Nachteil, daß das Fehlen normaler Gliedmaßen und der füllenden Bekleidung eine auffallende Flachheit erzeugte (s. Abbildung 192)[1]. Schon Leonardo hatte empfohlen, sogar die lebenden Modelle beim Draperiestudium bekleidet zu lassen (§ 539). Erst die technische Vervollkommnung des Manichino verminderte diesen Übelstand. In Ermanglung richtiger Behelfe warf man das Tuch auch über einen Sessel (Dürer, L. M. 500) oder über Kleiderständer (Dürer, L. M. 572). Nichtsdestoweniger galten auch in Deutschland sowohl die kleinen Wachsmodelle oder die Gliedermänner nächst fleißiger Beschauung als die geeignetsten Mittel, angenehme Falten zu machen, indem man sie mit Röcken oder Mänteln von rauher Leinwat oder mit nassem Papier überlegte (Sandrart, T. A. I, S. 82).

Abb. 193. D. Ghirlandaio. Phantasiedrapierung zu flatternden Gewändern.

Gedächtnisdraperien.

Trotz all dieser Behelfe konnte das freie Erfinden von Gewandungen nie aufhören. Es lag in jeder künstlerischen Schulung, Figuren mit aus der Erinnerung geschaffenen Gewändern zeichnen zu können, und es wurde zur unerläßlichen Bedingung bei Bewegungsmotiven. Die Faltenwirbel bei Botticelli, Ghirlandaio waren reine Phantasieprodukte, wobei man die Vorschrift vom Gegensatze anliegender und

[1] Vorstudie in den Uffizien zur Heimsuchung im Louvre. Pinsel. Berenson, Taf. 69. — Ein weiteres Beispiel eines in sitzender Stellung drapierten Manichinos als Modell für eine Madonna in der Albertina (A. P. 766), festgestellt von A. Weixlgärtner, Dürer und die Gliederpuppe. (Beitr. z. Kunstgesch., Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903.)

sich schwingender Gewänder zu beobachten hatte (Abb. 193)[1]. «Die Körper werden auf der Seite, wo die Gewandung vom Wind getroffen und gehoben wird, sich zum Teil nackt zeigen, während auf der anderen die vom Wind erfaßten Gewänder anmutig in der Luft flattern» (Alberti, S. 130). Weil dies Alberti aber noch außergewöhnlich erschien, fügte er hinzu: «Es wird gut sein, auf dem Bilde den Kopf des Zephirs oder des Auster anzubringen, wie er aus Wolken bläst». Man denkt unwillkürlich an Botticellis Geburt der Venus. Daß gerade hier antike Skulpturen mit vorbildlich waren, steht außer Zweifel. Noch Leonardo mahnt: Man ahme so viel als möglich die Griechen und Lateiner nach in ihrer Art, die Gliedmaßen sehen zu lassen, wenn der Wind die Gewänder an dieselben legt.

Flatternde Gewänder.

Die schwierigste und gleichzeitig umständlichste Drapierung war jene mit weitbauschigen, fliegenden Gewändern, wie es die Barocke für viele Sottoinsu-Figuren in den großflächigen Deckengemälden notwendig machte. Ein Naturstudium konnte nur auf Umwegen erfolgen. Unsere Kenntnis von den Werkstattpraktiken beruht mehr auf Tradition als auf literarischen Nachweisen. Zunächst legte man sich — und dies war gewiß eine frühe Erfahrung — die Gewänder oder den entsprechenden Stoff im Sinne eines fliegenden Körpers auf dem Fußboden zurecht, jedoch im erreichbarsten Zusammenhang mit der bereits gezeichneten Figur. Ein Brauch, auch heute noch in den Ateliers gang und gäbe. Allein das Zusammenfügen stark skurzierter Gestalten mit unabhängig davon studierten Gewändern führte trotz allem zu mancherlei Ungereimtheiten und Fehlern. Weit geeigneter waren die aufgehängten Modelli, an denen man leimstarre, dünne Stoffe angeordnet hatte. Auch dieser Vorgang ist heute noch in Übung.

Draperien fliegender Figuren.

Wesentlichen Anteil an richtigem und gutem Schaffen hatten rastlose Beobachtung aus dem Leben und eine lebendige Erinnerung. Gefährlich wurden Nachahmungen und Anleihen. Und wehe dem Künstler, der seine Körper auf schwankender Grundlage aufgebaut hatte. Trotz aller Anlehnung an berühmte Beispiele entgingen solche Plafondhandwerker nicht dem Schicksal einer traurigen Manier. Baldinucci klagt über die Sünder seiner Zeit: «Diese Scorci sind eine Geisel der ungeschulten Künstler. Und wenn sie dieselben schon darstellen müssen, dann bedecken sie ihre Arbeit mit Tüchern und fliegenden Gewändern an jener Stelle, die sie nicht darstellen können[2].» Aber die fliegende Draperie behauptete sich kühn weiter, weil sie, ob ihrer beherrschenden Flächenwirkung zum Träger des farbigen Dekors geworden, den wichtigen Zusammenschluß vielfiguriger Deckenkompositionen und einen notwendigen Bestandteil der Gesamtarchitektur bildete.

Die im Quattrocento erwachte Freude am genauen Detail entwickelte durch die verschiedenen Methoden in Zeichnung und Malerei jene systematische Schulung, die auch bald theoretisch ihren Ausdruck finden sollte. Alberti hatte schon auf eine der Bewegung entsprechende Drapierung (*pieghe*), also

Alte und neue Vorschriften.

[1] Stockholm, Nat.-Mus. Nr. 21; A. P. 951. Lavierte Feder, Ausschnitt.
[2] Baldinucci, Voc. 148.

auf eine organische Entwicklung hingewiesen. Wie die Baumäste müßten die Falten hervorgehen (S. 128).

Leonardos Vorschriften über die Gewandung *(de panni)* klären uns in 16 Paragraphen über Verfahren und Geschmack seiner Zeit auf. Die wesentlichen Leonardo.

Abb. 194. Leonardo. Draperiestudie nach einem Manichino.

Punkte sind: Den Gewändern müsse man ansehen, daß die Figuren auch wirklich darin stecken. Verworrenheit durch viele Falten sei zu vermeiden. Letztere können solide oder knitterige sein *(salde o rotte)*. Teilweise sei das Gewand anliegend, teilweise flatternd darzustellen. An den Lichtseiten solle man wegen der störenden dunklen Schatten keine Falten anbringen und ebensowenig an den Schattenseiten helle. Häßlich seien die mit Ausbauchungen

und schlaff gewordenen Blasenformen bedeckten Körper. Dichte Stoffe und lockere Gewebe sollen nebeneinander abwechseln, aber nie die Bewegung der Gliedmaßen verstecken. Die Gewänder möge man nach der Natur studieren, nicht nach über die Modelli gelegten Papieren oder dünnem Leder, wie es so viele tun[1]. Leonardo eifert hier nicht gegen die kleinen Modelle als Gewandungsträger, als vielmehr gegen das unechte Material[2].

Verrocchio-Schule.

In diesem Sinne haben sein Lehrer Verrocchio, sein Mitschüler Credi sowie er selbst für die Zeit Vorbildliches geleistet. Ihre Studien tragen alle Vorzüge einer durchgearbeiteten Plastik an sich, mit Halbschatten, Kernschatten, Glanzlichtern und Reflexen, die sich an den noch recht kunstvoll angeordneten, aber doch frei fallenden und die Bewegung markierenden Faltenzügen offenbaren (Abb. 194)[3]. Mit Vasari annehmen zu wollen, sie seien nach kleinen Puppen entstanden, ist nicht sehr rätlich[4]. Dürer lernte diese Art treufleißig behandelter Gewandstudien in Venedig kennen und pflegte sie fortan bis in die letzten Jahre seines Lebens.

Lomazzo.

Zur klassischen Norm, und zwar für alle folgenden Jahrhunderte, wurden die Gewandungen Raffaels. Aus seinen Werken zog man Regeln, die uns Lomazzo als für den guten Geschmack maßgebend überliefert hat. Notwendig sei die Beobachtung der stofflichen Unterschiede, die er mit Namen anführt. Feste und dickere Stoffe, freifallend und alles bedeckend, haben eher bei männlichen Figuren und langsamen Bewegungen Geltung und ihre Falten können nur durch Druck oder Zug der Glieder entstehen. Zur Bezeichnung des Nackten seien sie nicht geeignet. Dünne Stoffe dagegen mit vielen kleinen Falten und lieblichem Flattern empfehlen sich bei weiblichen Körpern, Göttinnen und Nymphen[5].

Teildraperien.

Seit Raffael treten die Teildraperien immer häufiger auf. In Baroccis und der Carraccisten großen Zeichnungenbeständen finden sich eine Unzahl Arm- oder Kniebehänge oder am Boden aufliegende Gewandteile, die den Eindruck erwecken, als ob sie erst während des Kartonzeichnens oder Malens durch ein flüchtiges Studium entstanden wären. Die bräunlichen Naturpapiere, schwarze und weiße Kreiden oder der Belichtungspinsel bildeten grobe, aber geeignete Ausdrucksmittel. Wurde auch allezeit die schlichte Federskizze noch beibehalten, insbesondere wenn es sich um einfaches Notieren handelte, so entsprach das erstere Verfahren durch seine malerische Wirkung den Forderungen jener Zeit doch weit besser.

Nordische Doktrinen.

Albertis, Leonardos und Lomazzos Regeln gingen in alle nordischen Lehrbücher über, wenngleich sie nach persönlichem Geschmack zugerichtet wurden,

[1] § 542–544. [2] Trotzdem berichtet Vasari von dessen Zeichnungen: «Bisweilen formte sich Leonardo verschiedene Figuren, legte darüber weiche, in Gips getauchte Lappen und bemühte sich mit äußerster Geduld, sie auf ganz feiner oder schon gebrauchter Leinwand nachzuzeichnen, indem er sie schwarz und weiß mit der Spitze des Pinsels bewunderungswürdig schön ausführte, wie jetzt noch einige in meinem Zeichenbuche beweisen» (Vas. Mil. IV, 20).

[3] Pinselsfumato auf Leinen. Louvre, Berenson Taf. 112; Müller-Walde Abb. 18.

[4] *Fra quali [disegni di nostro libro] sono alcuni ritratti da modegli di terra, acconci sopra con panno lino incerato e con terra liquida* (Vas. Mil. IV, 564, Vita Credi).

[5] Lomazzo, Trat. II, K. 22 de i moti di tutte le sorti di panni. — Birch-Hirschfeld, op. cit. S. 43: Die Gewandung.

und bestanden namentlich an den französischen Akademien für die Draperies idéales zu Recht[1]. Freilich wechselten auch Mittel und Wege. So warnten die Pariser Akademiker vor einer zu häufigen Benützung der kleinen Mannequins, weil die darnach wenn auch fein gezeichneten Draperien, ins Bild übertragen, hart erscheinen und die Harmonie des Ganzen stören[2]. Nur das Studium am Modell in möglichster Anlehnung an die guten Meister gewähre die richtige Schulung. Raffael sei das Hauptvorbild. Ebenso entwickelte R. Mengs aus den Gewandungen dieses Meisters seine Regeln, besonders hinsichtlich der Faltung. Alle Falten, die ihren Grund entweder in der Schwere des Stoffes, in der Rundung der Körperteile oder in der Bewegung der Glieder haben, seien perspektivisch zu zeichnen und nie dürfen gleichgeformte nebeneinander liegen; sackartige müsse man völlig meiden. Die dreieckige Gestalt der Falten, die daher komme, daß jeder Gewandteil geneigt sei, sich locker und lose zu machen, verlange besondere Beachtung. Der Rand der Kleider soll immer sichtbar sein[3].

Historische Kostüme.

Neben der idealen Gewandung hatte sich seit dem Quattrocento das historische Kostüm eingebürgert, d. h. jene auf Grund der in Rom an großen Skulpturresten (Trajansäule, Konstantinbogen) gemachten Studien entstandenen und verallgemeinerten Formen, die man als *maniera antica* bezeichnete und die dem damaligen Streben nach historischer Färbung — ob griechisch oder römisch, war einerlei — vollkommen genügten[4]. Man zeichnete reich ornamentierte Brustharnische und Helme, Beinschienen und Sandalen aller Art, Waffen, Schilde und Trophäen. Schon Mantegnas Triumph Caesars, Giulio Romanos Triumphzug des Kaisers Sigismund, Polidoros und Maturinos Fresken hatten durch ihre mit antiken Rüstungen gefüllten Darstellungen Schule gemacht, die zum Gegenstand fleißigen Kopierens wurden. Jeder Historienmaler bedurfte solcher Kenntnisse und eines Vorrates derartiger Notizen[5].

Weniger begegnen uns zeitgenössische Rüstungsstücke. Beispiele wie Pisanellos Figuren oder der bis in jede Niete und jedes Gelenk durchgezeichnete gewappnete Reiter Dürers von 1498 (L. M. 461) sind äußerst selten. Das eigentliche Studium zeitgenössischer Gewänder und Kostüme, das für einzelne Künstler wie die soeben genannten immer einen stofflichen Anreiz bot und sich sogar farbig auslöste, entwickelte sich erst recht mit dem Eintreten der Sittenmalerei, und zwar ohne jede akademische Vorschrift. Weil für Darstellungen aus dem Volksleben der Aufbau aus dem Nackten nicht in Betracht kam, so konnte man auch leichter auf Teilzeichnungen der verschiedenen Kostüme verzichten. Man stellte die gewählten Typen im Atelier oder auch in der Schenke nach Bedarf und zeichnete sie von oben bis unten fertig. Damit suchte man Haltung, Gesichtsausdruck und Bekleidung mit einem Male zu erreichen (Abb. 94).

Zeitkostüm.

[1] Vgl. für die Niederlande Mander-Hoecker, Lehrgedicht, p. 241, X, v. 1—33; für Deutschland: Sandrart, T. A. I.

[2] Watelet, Draperie (Dictionnaire I, 654).

[3] Betrachtungen über die Draperie des Raphael, Correggio und Titian (A. R. Mengs, hinterlassene Werke II, Kap, 5, S. 82—86).

[4] Watelet, Draperie, Dictionnaire I, 649. [5] Lairesse, Großes Mahler-Buch, 3. Bd. S. 355.

Stoffliche Betonung.

Was uns, von Leonardo abgesehen, in Italien kaum mehr begegnet, die schon in der Zeichnung versuchte stoffliche Betonung, wird in Holland von einer Gruppe von Künstlern mit großem Fleiße verfolgt. Seiden- und Atlasglanz, grobe Wolle, Pelzverbrämung erhalten schon im Strich ihre Werte. Selbst Rembrandt geht diesen Themen nach[1].

Holland und Frankreich.

Dem geringeren Zeichnungsbestand Italiens an Kostümfiguren (Callot, Stefano della Bella) steht der Reichtum des Nordens gegenüber, Blätter, die wegen ihrer Lebendigkeit und geschickten Auffassung schon seinerzeit eine große Wertschätzung erfuhren (Abb. 49). Ungemein reich sind die Sammlungen an Holländern des 17. Jahrhunderts (Ter Borch, Metsu, Dou, Steen, C. Zachtleven, Bega, Jan de Bray, Ostade, Dusart, Flinck), weniger an Franzosen des 18. Jahrhunderts (Watteau und Schule, Greuze, Chardin, Aubert). Diese Studien tragen keinerlei Benützungsspuren wie Netz- oder Griffellinien an sich; Einzelfiguren auf Halbbogen in Kreide mit Rötelaufputz oder gar etwas farbig, in naturalistisch gesunder Auffassung, frei von akademischer Modellmüdigkeit, fertig im Ausdruck, wie es das Gemälde erheischte. Ob Soldaten, Trinker, Damen, Bäuerinnen, allen haftet das Originale ihres Standes oder Charakters an. Bei einzelnen Meistern wie bei Elsheimer, J. de Gheyn, Ostade, Dusart erscheinen sie als kleine Figürchen, direkt in ihrem Tun und Treiben beoachtet und in ruckweisen Federstrichen hingesetzt (Ab. 17).

Watteau.

Nur bei Künstlern mit akademischer Schulung finden sich auch einzelne Teile der Zeitkostüme studiert, hinsichtlich deren Verwertung im Bilde man bisweilen vor technischen Rätseln steht. Wir staunen über die virtuos und geistvoll geschaffenen, aber doch nur flüchtigen Andeutungen Watteaus, die er sich nach ein und demselben Modell auf einem Blatt wie zum Vergnügen zusammentrug und die bei der Ausführung in den verschiedensten Figuren Verwendung fanden. Erinnerung und Phantasie, Pinsel und Farbe brachten alle Ergänzung und Vollkommenheit.

Tierstudien.

Entwicklungsstufen.

Jede Art Nachbildung lebender Tierkörper vollzog sich vom Anbeginn unter allerlei Einschränkungen. Bildhauer und Zeichner vermochten nur, sich einen möglichst günstigen Standpunkt zu wählen, ein Stellen gab es nicht. Scharfe Beobachtung, Gedächtnis und die mitschaffende Phantasie hatten das Mangelhafte unmittelbaren Studiums zu ergänzen. Daher das Stilisieren der Tierformen seit den frühesten Zeiten, die summarische Zusammenfassung und eindringliche Herausarbeitung der Hauptmerkmale. Die äußere Erscheinung in Umriß und Oberfläche zu charakterisieren, oft mehr nach der ornamentalen Seite hin, war eines der ersten Ziele. Anschließend folgte die Darstellung einzelner, dem Organismus entsprechender Bewegungen oder Handlungen (Szenen aus dem Tierleben) und als letzte Stufe das naturalistische Erfassen, die Entdeckung des individuellen Schauens (Tierblick) und Gehabens, der Tierseele. Die Skulpturen ältester Kunstperioden (Ägypter, Assyrer, Griechen)

[1] Frau mit Pelzjacke, Haarlem, Teyler Mus.; Rembrandt Handz. 1892, IV, 166.

lassen bereits die beiden ersten Entwicklungsstufen erkennen, die restlose Überwindung der letzten Aufgabe war der Malerei vorbehalten.

Antike und Mittelalter.

Aber gerade sie tat sich zunächst recht schwer. Auf die Profilwirkung beschränkt, schloß sie im vorhinein für lange Zeit alle Unfreiheit in sich. Die Bewegung drückte der gehobene oder nach rückwärts gedrehte Kopf oder das Heben eines Vorderfußes aus. Später setzte das Laufen, Anspringen und Kämpfen ein. Erst mit der perspektivischen Behandlung, mit der Einführung des Skurzes, erstand ein freieres Komponieren. Die Alexanderschlacht (Mosaik in Neapel) mit ihrem Getümmel von Reitern läßt erkennen, zu welcher Vollkommenheit die Griechen emporgestiegen waren. Allein diese großen Errungenschaften gingen vollständig verloren, das Mittelalter hatte wieder vom neuen aufzubauen und alle Wege mühevollen Ringens zu versuchen. Wie behutsam und lange wich man der Vorder- und Rückansicht aus, weil das Zusammenstoßen der vier Beine noch zeichnerisch unüberwindlich erschien. Versuchte man derartige Verkürzungen, so ließ man die rückwärtigen durch die vorderen überdecken, d. h. man stellte Vierfüßler als Zweifüßler dar[1]. Die Miniatoren wurden zu eifrigen Pflegern der Tiermotive und sammelten mit Feder und Spitzpinsel immer neue Formen. Die Wandbilder mit ihren biblischen Begebenheiten stellten allerlei thematische Forderungen, erweiterten das Stoffgebiet und an die Stelle des unbedingt Notwendigen trat bald die epische Ausschmückung (Zug der Könige).

Italien, Deutschland, Holland.

Knüpften die Florentiner an die entdeckten und willkommenen antiken Reste an, um rascher zum Ziele zu gelangen, so war Oberitalien (Pisanello) und noch mehr der Norden auf das Studium der Natur allein angewiesen, das langsam, aber umso sicherer zu künstlerischen Erfolgen führte. In Zeichnungen und Stichen stieg die Erkenntnis seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts rasch aufwärts und erreichte im folgenden unter Dürer einen ungeahnten Höhepunkt. Im 17. Jahrhundert bemächtigte sich Holland im vollsten Umfang des Tierstudiums und schuf im Tierstück und im Tierstilleben ein neues Kunstgebiet, das für alle weiteren nationalen Entwicklungsphasen den Ausgang bildete.

Werkstattbedarf.

Im allgemeinen war die für biblisch-historische Darstellungen in Betracht kommende Auswahl eine bescheidene und demgemäß auch der Umfang der Studien[2]. Alte Musterbücher geben Einblick in den Werkstattbedarf, zuerst miniaturartige Ausführungen, dann Silberstift- oder Federzeichnungen, schlichte Profilkörper von Löwen, Kamelen (Abb. 74), Lammgestalten und einzelnen Vögeln (Adler)[3]. Die Haustiere erscheinen nach und nach auf dem Plan und vor allem das Pferd, das mit der Entwicklung episch dargestellter Begebenheiten bald zum wichtigen Kompositionselement wurde und auch am frühesten

[1] J. v. Schlosser, Zur Kenntnis d. künstl. Überlieferung im späten Mittelalter (Jahrb. d. kh. Samml. d. Kh. 23, S. 282).

[2] Noch Pacheco nennt als die in der Historie am meisten gebrauchten Tiere: den Löwen, den Stier, den Adler und das Pferd (p. 274).

[3] Marcantonio Michiel führt einige solcher Bücher als im Hause des Messer Gabrielli Vendramino in Venedig an (1530): einen Pergamentband in 4° mit kolorierten Tieren von Michelino Milanese, einen kleinen Pergamentband in 8° mit Tieren und Kandelabern, Federzeichnungen von Giacometto (Quellenschr. f. Kunstgesch., N. F. I, S. 109).

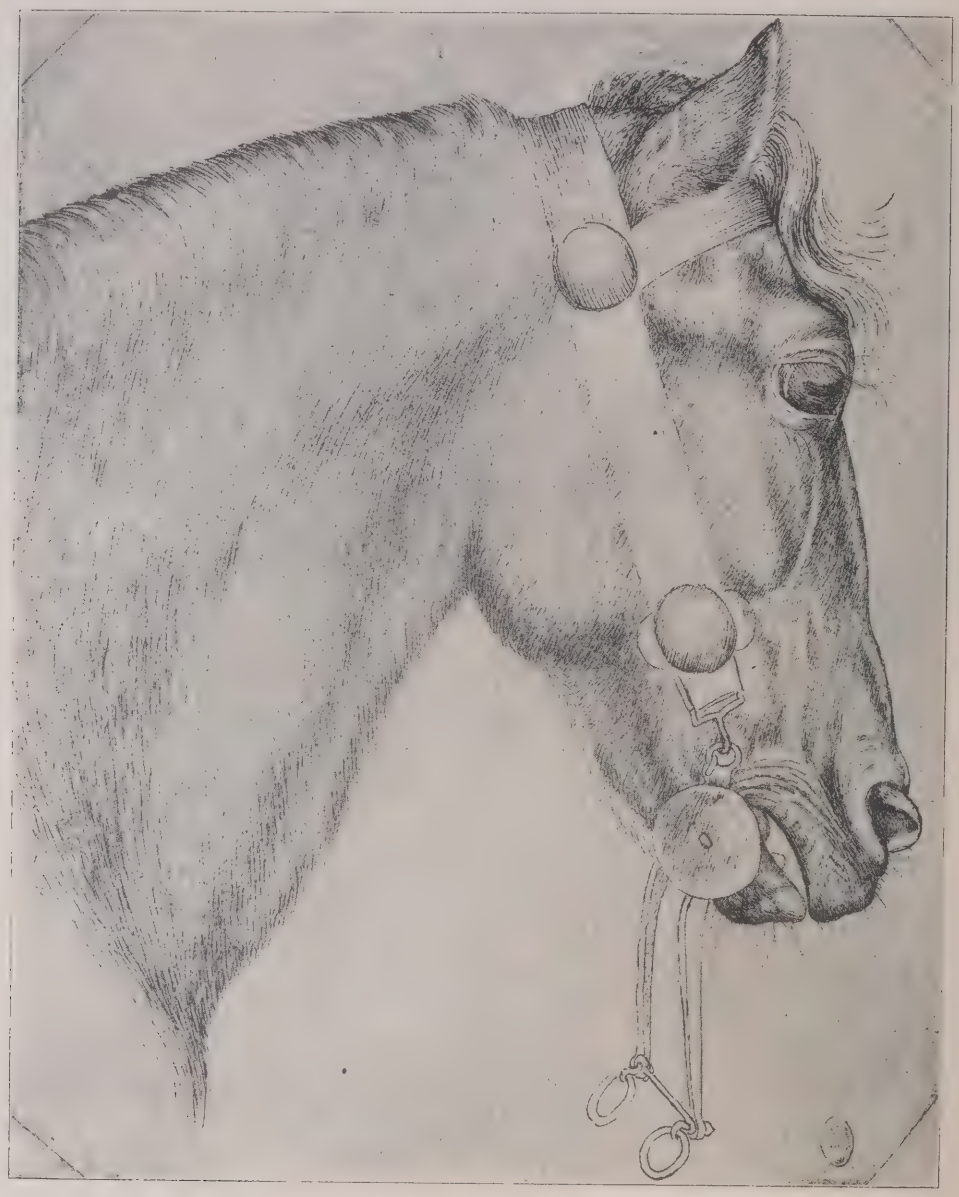


Abb. 195. Pisanello, Pferdekopf. Federstudie.

eine proportionale und anatomische Behandlung erfuhr[1]. Zeichnungen, die der Merkwürdigkeit halber entstanden (Rhinozeros von Dürer, Schildkröte von M. Lorch)[2], streifen kaum unser Gebiet.

Vasari preist den Sienesen Barna († 1381) als den ersten, der gute Zeichnungen nach Tieren gemacht habe (Vas. Mil. I, 651). Dachte er nur an Italien,

[1] H. Weizsäcker, Das Pferd in d. Kunst des Quattrocento (Jahrb. d. pr. Ks. 1886, 159).
[2] M. Lorch, London, mit der Notiz: Zu Venedig dem lebend nach gemacht 1555.

hätte er zunächst wohl Giotto nennen müssen (Geburt Christi, Flucht nach Ägypten, Assisi und Padua; Joachim bei den Hirten, Padua). Während vor ihm die zur Handlung unumgänglich notwendigen Tiere häufig nur Symbole blieben, als Vertreter eines Lokales oder einer Landschaft, und gleich den Bäumchen und Architekturen einen kompositionell untergeordneten Bestandteil von kleinerem Maßstab als die menschliche Gestalt bildeten, erstehen unter Giotto bessere Proportionen und richtig studierte Tiere (Abb. 223). Giotto.

Im ersten Drittel des folgenden Jahrhunderts lesen wir bei Alberti, das Tierstudium sei als gleichwertiges Material zu behandeln: «Weil für das Geschichtsbild als höchste Leistung des Malers jedwede Fülle mit Gewähltheit in den Dingen gefordert wird, ist es notwendig zu wissen, nicht bloß den Menschen, sondern auch Pferde, Hunde und andere Tiere richtig zu malen» (p. 156). Also zu einer Zeit, als wir im Norden Italiens in Pisanellos Zeichnungen und Bildern tatsächlich eine Vollendung beobachten, die alles Bisherige übertraf. Alle Arten der Haustiere, auch jene des Waldes (Abb. 95) und der Luft wurden für ihn und seine Schule zum Gegenstande des Naturstudiums (St. Hubertus, London). Mit feiner Federspitze werden Form, Charakter, alles Stoffliche in der fortschrittlichsten Weise gekennzeichnet. Handelte es sich z. B. in der Pferdestudie (Abb. 195)[1] mehr um die Form des Kopfes, um die Durchmodellierung eines künstlerisch allzeit interessanten Objektes, so ging er in Hundestudien bereits auf die Tierseele und deren verschiedene Stimmungen an ein und demselben Modell los. Das aufmerksame Schauen (Abb. 196) und das seitliche Lauern (Abb. 197)[2] werden meisterhaft beobachtet und mit einfachen Mitteln scharf getroffen. Gerade der Tierblick, der noch durch Jahrhunderte vielen Künstlern unverstanden und unerreichbar blieb und meist jenem von Menschenaugen glich, hatte hier schon seinen Entdecker gefunden. Pisanello.

Abb. 196. Pisanello. Hundestudie.

Was Pisanello im Norden, das versuchte nach der Tradition Uccello in Florenz, aber mit geringem Erfolg[3]. «Weil er zu arm war, sich Tiere zu halten, sammelte er Zeichnungen nach ihnen, die ihm als Vorlagen dienen mußten» (Vas. Mil. II, 208). Vielleicht waren es nordische Miniaturen. Leider sind uns, von seinen unbeholfen gemalten Reiterkämpfen abgesehen (London, Florenz, Turin), sowohl seine Zeichnungen als auch die im Hause der Medici Florenz.

[1] Aus Dessins de Pisanello (Louvre) I, Taf. 52.
[2] Ibid. I, Taf. 67. Louvre. Feder. Ausschnitte.
[3] Wickhoff, Aus der Werkstatt Bonifazios; Jahrb. d. kh. S. d. Kh. 24, 92.

auf Leinwand geschaffenen Tierstücke, Kämpfe von Löwen untereinander oder mit Schlangen, verloren gegangen. Die als Skizzenbuchreste zur Zeit verstreuten Blätter mit Federzeichnungen nach allerlei Getier werden ihm heute mit Recht abgesprochen[1]. Nicht minder hölzern erscheinen die Pferde des Pierro della Francesca in der Heraclius-Schlacht. Ebenso findet sich zu Vasaris Lob über Baldovinetti, derselbe habe ein Maultier so gut gezeichnet, daß ein jedes Haar mit großer Geduld und Zartheit ausgeführt war, keinerlei Beleg mehr. Im Gegensatz zu diesen das Stoffliche betonenden Studien stehen J. Bellinis Zeichnungen in seinen Skizzenbüchern nach Pferden, Affen, Eseln, Hunden, Löwen und Leoparden, die mehr das Konturmäßige anstreben und auf eingelernten Formen beruhen. Seine Pferde mit ruhigem Paßgang gehen auf die bronzenen Cavalli der Markuskirche zurück[2]. Der typische Skurz von vorn oder rückwärts oder das wie im Turnier ansprengende Streitroß gleichen den damals auch anderwärts vorkommenden Umrissen wie z. B. bei Benozzo (Reiterzug der heiligen drei Könige, Palazzo Riccardi). Letzterem bot sich bei seinen mehrfachen Aufenthalten in Rom reiche Gelegenheit, den Marc Aurel, die Dioskurengruppe und das Relief am Titusbogen zu studieren. Auch hier ist jeder zeichnerische Beleg verloren gegangen.

Abb. 197. Pisanello. Der lauernde Hund.

Leonardo.

Leonardo, alles vom Grund auf erfassend, hatte sich als Bildhauer eine Anatomie des Pferdes, wohl die erste, zu seiner eigenen Förderung gezeichnet und geschrieben. Nur wenige Reste der langjährigen Mühen sind erhalten geblieben, das Ganze *(un libro di notomia di cavagli)* war schon in Vasaris Tagen in Verlust geraten[3]. Ihm handelte es sich nicht wie Pisanello um die Erscheinung, sondern um den organischen Aufbau. Daher finden sich auch im Malerbuche nur wenig Hinweise auf das Tierstudium im allgemeinen, wohl aber hinsichtlich der Bewegung (§ 308, 335, 399). Bewegung und Erregung im Ausdrucke und in gegenseitiger Vergleichung zwischen Mensch, Pferd und Löwe kehren in Skizzen wieder, die sich zum Teil auf seine Florentiner Anbetung (Abb. 298), das Sforza-Denkmal und den Reiterkampf beziehen[4].

[1] Solche mehr an Kopien erinnernde Blätter in der Albertina und Stockholm (A. P. 349, 555, 1026, 1072). [2] Vgl. z. B. Taf. LXXXV der Ricci-Ausgabe.

[3] Vas. Mil. IV, 34 (Zus. z. 2. Ausg.). Einige Abb. bei Seidlitz I, 94, 181, 189, 293 u. Tf. 54.

[4] Müller-Walde, Abb. 25, und Seidlitz I, Taf. 22; II, S. 66, 68, 79, 83, 86, Taf. 57. — Simon Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette (Jahrb. d. pr. Ks. 1916, S. 213).

Sein Ruhm auf diesem Gebiete war noch zu Lomazzos Zeit lebendig *(Senza dubbio ha superato i migliori antichi e moderni, tanto nella pittura e disegni quanto nel rilievo)*[1].

In der Hervorkehrung dramatischer Elemente ging er über das Schulmäßige hinaus. In seinem Reiterkampf erfüllt die ineinander verbissenen Pferde nicht geringere Wut als die Krieger. Anderseits veranlaßten die neu erstrebten Bewegungsmotive den Komponisten zu vielfachen zeichnerischen und bildhauerischen Versuchen. Das Pferd mit seiner wunderbaren Hals-, Rücken- und Schwanzlinie wurde zu einem gleichwertigen, mitwirkenden Bildelement.

Bassani.

Unabhängig von dieser Richtung erweitert sich in Venedig, im Anschluß an die sich hier gleichzeitig entwickelnde Landschaft, unter den Bassani das Tierproblem. Biblisch-pastorale Szenen werden derart mit Rindern, Pferden, Schafen und Ziegen gefüllt, daß sich dieselben dicht an den Vordergrund heandrängen und die Zeichnung fast zu einem Tierstück stempeln (Abb. 313). Aber auch da fehlt der seinerzeit gewiß reiche zeichnerische Bestand, der in die Art und Weise der Teilstudien einführen könnte. Die Kompositionsskizzen scheinen, wenn wir von dem Nachfolger der Bassani, dem Genuesen Benedetto Castiglione rückschließen dürfen, gleich in Ölfarbe auf saturierten Papieren ausgeführt worden zu sein.

Deutschland.

Die innige Beziehung des Menschen zur Tierwelt findet ihren lebendigsten Ausdruck in Deutschland. Miniaturen, Holzschnitt und Stich wetteifern in immer neuen Aufgaben. Äsops Fabeln geben reiche stoffliche Anregung. Der Meister der Spielkarten, Meister E. S., Meister des Amsterdamer Kabinettes gewähren Einblick in frühe und kecke graphische Ausdrucksweisen, wo die Zeichnung alles zu vermitteln suchte[2].

Dürer.

Mit bewundernswerter Liebe und scharfem Erfassen geht A. Dürer den Tierformen nach. Von der schlichten Federzeichnung des Nürnberger Reiters (1498) bis zur Entdeckung tierischen Lebens an dem Feldhasen (1502) und bis zu den Löwenstudien (1521) in Gent[3] ersteht vor unseren Augen eine Stufenleiter selbstgesteckter Ziele mit durchaus neuen Resultaten, je nachdem er in vorbereitender Absicht für graphische Zwecke zeichnet, oder das Individuelle erfassen will, oder sich rein stoffliche Aufgaben stellt. Kaum interessiert ihn, im Gegensatz zu Leonardos Auffassung, die Bewegungsstudie, wenngleich in seinen Stichen und Holzschnitten des Inhaltes wegen mehrfach äußerst bewegte Tierformen vorkommen (apokalyptische Reiter, Entführung auf dem Einhorn). Sonst geben seine Zeichnungen, die ohne besondere Umgestaltung in die graphischen Arbeiten übernommen werden, gewöhnlich ein Bild des ruhigen Modelles (Der Windhund, L. 388, zu dem Eustachiusblatt B. 37). Von Kranach d. Ä. haben sich Tierdarstellungen in hinlänglicher Anzahl erhalten, meist jagdbarer Art, die schon Scheurl rühmte.

Niederlande.

Das richtige und fröhliche Tierzeichnen begann erst im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, ein planmäßiges, gründliches und fortan von Meister zu

[1] Idea, p. 48. — Ebenso Lod. Dolce, Dialog, Quellenschr. II, S. 89.

[2] Z. B. der sich kratzende Hund vom Amsterdamer Meister (Lehrs, Nr. 78 der Chalkographischen Ausgabe).

[3] Lange und Fuhse 157: Darnach sahe ich die Lewen und conterfeit einen mit dem Steft.

Meister wanderndes Studium in Hof, Feld und Wald. Hatte auch das vorhergehende Jahrhundert schon in Belgien einen schlichten Naturstil aufzuweisen (P. Brueghel d. Ä.), so unterbrach das folgende durch italienischen Einfluß diese Richtung, indem es durch die Wucht eines Gewaltgenies und dessen Darstellungsmittel einen repräsentativen Charakter anstrebte, der strenger Naturzeichnungen nicht bedurfte. Rubens hatte in Florenz Leonardos Reiterschlachtkarton und in Venedig Tizians Schlacht bei Cadore kopiert und studiert. In seinem Decius Mus, Sennacherib, seiner Amazonenschlacht, seinen Löwenjagden waren die Früchte jener Anregungen zur Reife gelangt. Seine Teilzeichnungen, soweit sie Zeugnis geben, gewähren kaum einen Aufschluß. Mit der geistigen Konzeption des Ganzen erstand die Form und regelte sich farbig auf dem kleinen Karton. Die wenigen erhaltenen Blätter: eine Kuh, ein Pferd, eine Gruppe von drei Kühen (Rooses V, Nr. 1582—1585) bedeuteten nur ein bescheidenes Klarmachen des tierischen Organismus vor dem Modelle[1].

Rubens.

Abb. 198. P. Potter. Wachhund.

In jener Zeit bildete sich unter den Künstlern das Spezialistentum heraus, das gerade im Tierzeichnen und Malen eine allgemeine Gutheißung erfuhr. So kamen F. Snyders besondere Qualitäten in der Ausführung von Tieren und Stillleben auch Rubens' Bildern zugute[2]. Seine Jagdhundestudien gehen fast immer auf die Bewegung los. Das tolle Anstürmen und Fassen, das Zappeln der Verwundeten weiß er in Einzelzeichnungen meisterhaft zu gestalten (Albertina).

Holland.

Das relativ reichste Material lieferte Holland. Tier- und Stillebenmaler und Landschafter benötigten die Naturstudie im gleichen Maße, meist Einzelstücke, Standmotive von Tieren in behaglichster Ruhe, die im Bilde Verwendung fanden. Man übt den organischen Gliederbau und sucht den Ausdruck des vegetativen Lebens. Man erfaßt sie in Gruppen und komponiert die Einzelstudien auf der Leinwand zusammen. Dabei sieht man von der akademischen Gepflogenheit, mittels Netzen zu übertragen, vollständig ab und zeichnet die Studie frei im Bilde nach, stets im Anschlusse an die Gesamtanordnung. Potters Hund (Albertina) erscheint in dem Tierstück (Sammlung Six) ziemlich frei verwendet (Abb. 122, 198)[3]. Holländische Zeichnungen erfreuen uns daher durch das Unberührte ihrer Konturen.

Rembrandt.

Völlig abseits und alle durch seine scharfe Charakterisierung überragend steht Rembrandt mit seinen Löwenzeichnungen. Mit Feder und Tintenhörnchen

[1] Albertina, Chatsworth, Oxford (Oxford Dr. III, 19).
[2] Rosenberg, Rubensbriefe, S. 43.
[3] Inv. Nr. 17603; A. P. 1001. Kohle. 17·9 × 16·2 cm.

sitzt er vor den Käfigen in Amsterdam und skizziert unermüdlich in wuchtigen Strichen jedes neue Regen des gewaltigen Tieres. Entsprechend seinen biblischen Stoffen erwecken noch Kamele und Elephanten sein zeichnerisches Interesse. Wenn wir die heute zerschnittelten und verstreuten Originale und Kopien nach verlorenen Stücken zusammenhalten wollten, sie müßten ein ganzes Skizzenbuch ergeben. Fast jede große Sammlung besitzt Studien oder Nachzeichnungen[1].

Studien und ihre Bewertung.

Auch sonst entstammt die Mehrzahl der vorhandenen holländischen Blätter mit Rindern, Pferden, Schafen, Ziegen, Hunden den Skizzenbüchern (Abb. 335). In einzelne Stücke zerteilt, um nach altem Mißbrauch nach Gattungen eingeordnet zu werden, fast durchwegs in Kreide, Rötel, seltener Kreide-Rötel, tragen sie — von jenen hervorragender Künstler abgesehen — heute manches Konventionelle an sich, das häufig jeder sicheren Bestimmung widerstrebt. Größere Wertschätzung erfuhren schon frühzeitig kompositionelle Anlagen, Zeichnungen mit Bildwirkung, vielfach von den Meistern mit echten, oder von Sammlern und Händlern mit nachgetragenen Signaturen versehen. A. Cuyps oder P. Potters vollendet gezeichnete Tierstücke für Staffeleibilder, wie z. B. des letzteren Kalbende Kuh (A.), beanspruchen den Wert abgeschlossener Kunstwerke (Abb. 121).

Tier-radierungen.

Eine Weiterführung zum selbständigen Kunstobjekt erfuhr die Tierzeichnung in der Radierung. Einzelne Maler wie Potter, A. Cuyp, Adriaen v. d. Velde, Karel Dujardin, N. Berchem widmeten ihre Platten ausschließlich dem Tierstück. Aber selbst in Fällen, wo letzteres nur zur Staffage geworden, dringt des Künstlers Absicht deutlich durch, die gewonnenen Resultate der Freilichtstudien in einer ähnlichen Technik künstlerisch weiterzuführen, in klaren Umrissen Erscheinung und Charakter herauszuarbeiten und alle stofflichen Unterschiede strichmäßig zur Geltung zu bringen. Sie gleichen virtuosen Federzeichnungen in bildmäßiger Auffassung. Holland war und blieb die Schule für alle anderen Länder. Der Export seiner Bilder nach allen Seiten hin gab Anregung zur Nachahmung, aber auch den Antrieb zu neuen nationalen Werten. Deutschland, Frankreich und selbst Italien zeigen an ihren Tiermalern diese mächtige Beeinflussung.

Stilleben.

Im Anschlusse an das Tierstudium sei noch jener wenigen auf die große Gruppe der Stilleben bezugnehmenden Zeichnungen gedacht. Die große Mehrzahl der Jagd- und Küchenstücke, beladenen Speisetische und Vorratskammern, Frucht- und Blumenstücke hatten eine andere Entstehung. Die möglichst getreuen Naturnachahmungen eines buntschillernden Gefieders, der Rauh- oder Glatthaarigkeit von Fellen, der Früchte voller Glanz oder mit Reifestaub, halbdurchsichtiger Trauben in feinster Ausführung waren rein koloristische Aufgaben. Ein vorhergehendes zeichnerisches Durcharbeiten erbrachte geringen Vorteil. Wohl aber bedurften derartige kunterbunte Zusammenstellungen einer wohlabgestimmten kompositionellen Anlage, um eine geschickte Verbindung der Einzelheiten zur Einheit in Fläche und Farbe zu erzielen. (Abb. 103—106).

[1] Vgl. Hofstede, Rembrandt-Urkunden, S. 203, Nr. 249.

* * *

Die Bildniszeichnung.

Allgemeines.

Eine gute Porträtzeichnung bedeutet eine Naturstudie, die außer der genauen Erfassung der individuellen äußeren Form noch die feinste Beobachtung inneren Lebens des Dargestellten bedingt[1]. Die letzte Stufe der Vollkommenheit erreicht sie, wenn sie gleichzeitig die persönliche Ausdrucksweise des Künstlers enthält. Diesen Forderungen standen indes, besonders im gemalten Bildnis, oft Hemmungen gegenüber, die von dem Mangel an Menschenkenntnis und technischen Erfahrungen, aber auch von der mitsprechenden Eitelkeit der Dargestellten ausgingen. Böcklin hieß in einer Stunde des Unwillens das Porträt die elendeste aller Kunstgattungen, weil hier der Künstler am meisten gebunden sei[2].

Das Aufsuchen der genauen Verhältnisse aller Gesichtsteile, der Gesamthaltung nannten die Italiener *ritrarre dal naturale (ritratto)*, die Deutschen Angesicht *conterfetten*, *conterfeyen* oder kurz *Abrisz*[3]. Die Franzosen leiteten ihre Bezeichnung *portrait* von *portractus*, *protractus* her.

Zeichnung und Bild.

Vom Anbeginn hatte die Zeichnung dies alles im kleinen oder großen Maßstabe zu ermitteln. Versuchte auch der Berufsporträtist des 16. Jahrhunderts bereits das, was er an Leben und Charakter aus seinem Modell herausfühlte, gleich mit Pinsel und Farbe zu erreichen, so behielt die Bildniszeichnung dennoch vor und nach dieser Zeit, von ihrer disponierenden Aufgabe abgesehen, anderen Studien gegenüber stets ihre besondere Bedeutung. Ob sie in gleichmäßiger Vollendung oder nur in allgemeinen Umrissen ihr Ziel verfolgte, so vermochte schon das Interesse an der Person eine selbständige Rolle zu spielen und ihr für Generationen eine pietätvolle Wertschätzung zu verleihen. Außerdem hatten viele der gezeichneten Porträts früher Zeit vor den in Tempera und selbst in Ölfarbe gemalten eine unvergleichliche Frische und Unmittelbarkeit voraus. Das konzentrierte Schaffen und die Zufälligkeit der Sitzstunde sprachen lebendiger aus ihnen als aus den mit allegorischen und dekorativen Zutaten versehenen Ausführungen. Dürers Maximilian in der Albertina mit der kostbaren Handschrift trägt noch den Odem jener denkwürdigen Sitzung an sich. Und darum

[1] Wiewohl die Bildnis- und Landschaftszeichnung den Teilstudien anzuschließen wären, erfuhren sie dennoch eine separate Behandlung, weil die meisten von ihnen tatsächlich als selbständige Kunstwerke eingewertet wurden.

[2] G. Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin, 2. Aufl. München 1902, S. 91.

[3] F. Winter, Über griechische Porträtkunst. Berlin 1894. — J. Burckhardt, Das Porträt in der italienischen Malerei (Beitr. z. Kunstgesch., Basel 1898, S. 145 ff.). — Lehmann, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer, Leipzig 1900. — A. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, Leipzig 1901. — E. Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, München 1904. — K. Woermann, Die italienische Bildnismalerei der Renaissance, Esslingen 1906. — W. Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908. — Elsa Fröhlicher, Die Porträtkunst H. Holbeins d. J. Straßburg 1909 (Studien z. deutschen Kunstgesch. 117). — Grete Ring, Beitr. z. Gesch. niederl. Bildnismalerei, Beitr. z. Kunstg., N. F. 40.

sind wir gerade für die Periode einer noch schwerfälligen Maltechnik jenen wenigen Bildniszeichnungen dankbar, weil sie uns der unmittelbaren Wahrheit weit näher bringen.

Die selbständige Bildniszeichnung.

Eine besondere Stellung hinsichtlich des Zweckes und der Bewertung nimmt die im vorhinein als selbständiges Kunstwerk gedachte Porträtzeichnung ein. Wie viele derselben wurden, ohne daß man an eine weitere Ausführung dachte, direkt an die Dargestellten abgegeben und in deren Familie durch Geschlechter vererbt. Vornehmlich standen die nach dem Spiegel gezeichneten Selbstbildnisse einzelner Künstler, die häufig als Tauschobjekte dienten, im hohen Ansehen[1]. Gerade bei den Deutschen fand der anspruchslose Porträtkultus Verbreitung. Bald zur Erinnerung in das Skizzenbuch gerissen (Holbein d. Ä., Dürer, H. B. Grün), bald aus Gefälligkeit oder gegen ein bescheidenes Entgelt auf einem Folioblatt ausgeführt, begegnen uns diese sympathischen Köpfe noch ziemlich häufig. Dürers niederländisches Tagebuch erwähnt nicht weniger als 98 Porträts, die er aus Dankbarkeit oder gegen eine geringe Entlohnung, oft als Entschädigung für eine Einladung zum Mittagessen, zeichnete (Abb. 287). Ihre Konservierung geschah durch Aufspannen innerhalb einer vertieften Holztafel mit und ohne Deckel[2].

Auch in Frankreich und Holland wußte man, wenn der Säckel nicht weit reichte, ein Papier- oder Pergamentbildnis zu schätzen, die man rahmte oder nach Art der Landkarten spannte und an die Wand hing (Abb. 63). Die fruchtbaren Clouet, Lagneau und Dumonstier, C. Visscher, G. Flinck, Eeckhout, Cosijn, Ary de Vois, Mierevelt, Slingelandt, Thopas haben uns viele Proben dieser populären Bildniskunst hinterlassen. In gleichem Maße bedeuteten Holzschnitte, Stiche und Radierungen eine vermehrte und dauerhaftere Ausgabe gezeichneter Bildnisse für den Freundeskreis.

Enface- und Profiltypen.

Die Entwicklung setzte manche primitive Vorläufer voraus. Zunächst jene schablonenhaften Umrisse beiläufiger Ähnlichkeit bei historischen Persönlichkeiten. Buchmalerei, römische Kirchenmosaiken, frühe Freskomalereien und Glasbilder liefern rein zeichnerische, ganzfigurige Gebilde in Amtstracht und mit Beischriften[3]. Ein byzantinisch feierlicher Enface-Typus ist vorgeschrieben[4]. Giottos Bonifaz VIII. (Lateran) erinnert noch sehr an die alte Formel. Aber gerade im Jahrhundert dieses Meisters setzt sich mit dem gleichzeitigen Erblühen der Freskogemälde das Profilporträt durch und zwar gleich gruppenweise in den Assistenzfiguren von Zeitgenossen (Bruderschaften, Stiftern, Magistratspersonen, Dichtern, Malern) oder in den Darstellungsserien großer Männer, selbst vergangener Zeiten (*uomini famosi*), oder sogar in vereinzelten Reiterbildnissen von Condottieren[5]. Die antiken Ziermedaillons mit Caesarenköpfen und

[1] Dürer und Raffael (Vas. Mil. IV, 354). — J. v. Sandrart und Guercino (T. A. I, 199).

[2] «Item hab Meister Jacob mit dem Kohln conterfet und ein Tefelein dazu machen lassen, kost 6 Stüber, und ihm geschenkt.» Lange und Fuhse, S. 170.

[3] Burckhardt, op. cit. S. 146.

[4] Beispiele: Kaiser Nikephoros Botanates aus Joh. Chrysostomus aus dem 11. Jahrh. (Paris, Bibl. nat. Coislin 79) oder Kaiser Otto III, Evangeliarum in München (Cimel. 58); Heinrich II., Missale München (Cimel. 60); König Karl von der Provence, Straßburg, Glasfenster nach 1298. Alle abgebildet bei Woltmann und Woermann I, Fig. 62, 68, 70, 112).

[5] Burckhardt, op. cit. S. 158 ff.

Münzen gaben fruchtbare Anregung, noch mehr die gegen Ende des Trecento aufkommenden zeitgenössischen Denkmünzen. Skizzenbücher späterer Zeit, wie jene J. Bellinis zeugen noch von dem großen Interesse für diese Profilköpfe. Giotto schmückte den Rahmenstreifen in S. Croce mit 10 Bildnisköpfen der Stifterfamilie, wandte aber bereits das Dreiviertelprofil an[1].

Tafelbildnis.

Die Tafelmalerei, wohl nur in Fortsetzung des Brustbildes in kirchlichen Wandmedaillons, setzt zunächst mit dem Profil auf dunklem oder schwarzem Grunde ein. Michiel beschreibt uns zwei längst verloren gegangene Einzelbildnisse Gentile da Fabrianos, wahrscheinlich noch aus dem 14. Jahrhundert, die uns heute ein Bindeglied nach vor- und rückwärts gewähren würden[2]. Vorzeichnungen müssen vorausgesetzt werden und die noch 100 Jahre später bestehende Tradition gibt uns einen Begriff von deren Anlage. Vielleicht haben wir solche Beispiele in der lavierten Federzeichnung Abb. 199 erhalten, oder in einem Uffizienblatt, ebenfalls Profilköpfe fast in Naturgröße mit abgedecktem Hintergrund[3]. Selten sind jene kleinen handtellergroßen Federumrisse mit nach Art der Reisepässe beigegebenen Beschreibungen: *La carnagione frescha e chiara, l'ochio piccholo, tondo, la . . . ner, la barba rasa*[4], um dem Modell allzulange Sitzungen zu ersparen. Auch im Norden galt diese allerdings auf Kosten der Ähnlichkeit gehende Vereinfachung[5].

Quattrocento.

In der ersten Hälfte des Quattrocento setzte sich das Dreiviertelbildnis durch (*un occhio e mezzo, in mezzo occhio, un quarto d'occhio*). Im Fresko hatte man es zuerst versucht. Vorbildlich, auch für die Italiener, wurden hierin die Niederländer, welche das Bildnis eifrigst pflegten und mit der freieren Auffassung den stärksten Individualismus verbanden. In den Registern von Ypern kommen schon um 1323 die beiden Bezeichnungen Pourtraittures und Ymaiges vor[6]. Die Fälle, wo wir Bild und Handzeichnung überkommen haben, sind selten. Als frühes Beispiel diene Van Eyck, Bildnis eines Geistlichen (Wien) und dazu die Dresdener Zeichnung in Silberstift mit allerlei Farbenbezeichnungen, die einen besonders belehrenden Einblick in die Technik und Bedeutung einer Bildnisstudie gewähren[7]. Für das Ende des Jahrhunderts bieten Bonsignori in seinem Londoner Bilde von 1487 und in der Albertina-Zeichnung[8], sowie Gentile Bellini mit seinem Selbstbildnis (Berlin), das in der großen Prozession auf dem Markusplatz (1496) Verwendung fand[9], interessante Vergleiche.

---

[1] W. Waetzoldt, Gotische Bildnisköpfe in S. Croce, Zs. f. b. K., 50. Jahrg., S. 270.

[2] Michiele (1512—1543), Notizia d'opere, p. 47: sichtbar bis an den Gürtel, auf schwarzem Grund, im Profil, einander anblickend, höchst lebendig und überaus vollendet. — Burckhardt, op. cit. S. 168.

[3] Albertina, Inv. Nr. 47. Pinselstudie, früher auf dunklem Grund, später ausgeschnitten und neu aufgezogen. Verkleinerter Ausschnitt. A. P. 588. Das Uffizienblatt in: Dis. d. Uffiz. S. I, fasc. 3, Nr. 3: als Paolo Uccello, gleichfalls mit abgedecktem Hintergrund.

[4] Albertina, Inv. Nr. 28—31.

[5] Bei Van Eyck (Dresden), H. Baldung (Karlsruhe), Holbein d. J. (Windsor).

[6] Springer, Handb. d. Kunstgesch. 1909, II, S. 432.

[7] L. Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck, 1898, S. 72.

[8] A. P. 203.

[9] G. Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini, Leipzig 1909, Abb. 26.

Abb. 199. Uccello-Schule. Männlicher Profilkopf.

Im folgenden Jahrhundert mehren sich derartige Beispiele in allen Landen (Sarto, Luini, F. Mazzuola, Dürer, Baldung, Holbein, L. van Leyden)[1].

Formatvergrößerung.

Innerhalb der Entwicklung der Schulen oder selbst eines Meisters läßt sich die unverkennbare Tendenz zur Vergrößerung des Formates beobachten. Maßgebend hiefür sind auch die Zeichenmittel. Der Übergang vom Silberstift zur Kreide oder gar zur Kohle bedingte eine wuchtigere Aussprache. Dürers Jünglingskopf von 1503 (Wien, Akademie, L. 426), seine Mutter von 1514 (Berlin, L. 40), Varnbüler von 1522 (Albertina, L. M. 578) ergeben eine Formatsteigerung selbst innerhalb breiter Zeichenmittel.

Abb. 200. Van Dyck. Porträtskizze.

Ausdrucksweise des Quattrocento,

Die linearen Ausdrucksweisen entsprechen immer genau den zeitlichen Kunstanschauungen. Im Quattrocento hielt man auf eine schlichte, reinliche Zeichnung mit möglichst klarer Herausarbeitung des umschreibenden Konturs auf dunklem, die Gesichtsplastik heraushebendem Hintergrund[2]. Der Kopf allein konnte genügen (Abb. 291). Der innere Ausdruck, meist von Strenge und Festigkeit, deckt sich mit der Bestimmtheit des Umrisses. Im Norden dominiert gegenüber der schönen Linie des Südens mehr der Realismus, selbst auf Kosten formaler Schönheit, und offenbart seelische Tiefen, wie sie die italienische Kunst nicht anstrebte. Dürers Mutter (Berlin, L. 40) bezeichnet hier einen Höhepunkt.

des Cinquecento.

Das italienische Cinquecento erweiterte und vergrößerte das Thema. Schon rein äußerlich war bald nach 1500 mit der Einführung der Pastellkreiden eine koloristische Aufmachung eingetreten (siehe S. 137) und es entwickelte sich nun

[1] Mazzuola, bei Heseltine (Katalog v. 1913, T. 25) und Porträt in der Brera. — Sarto, Porträt eines Bildhauers, London und Uffizien. — Dürer, Kaiser Maximilian, Wien. — Holbein d. J., Ganz XVI, 2 (Windsor) und Bild von 1536, Uffizien.

[2] Sowie auf Bildern tritt bei Zeichnungen in der Regel ein schwarzer, selten ein blauer Hintergrund auf; so auf einem Prälatenporträt des Lorenzo Costa, Taf. 6 der Disegni d. Uffizi, Ser. II, fasc. III, oder der Filippo Mazzuola-Zeichnung bei Heseltine.

kompositionell aus dem schlichten Gedenkbild das anspruchsvollere Repräsentationsbild. Im innigsten Zusammenhang mit der Historienmalerei und immer von Historienmalern ausgeübt, unterlag das Porträt auch gleichen Bedingungen und Ansprüchen. Nicht bloß farbiger Glanz, auch Stand und Würde samt allen Attributen sollten Berücksichtigung finden[1]. Aus einem herben Figurenkontur sollte nunmehr eine reiche Komposition mit geschickter Flächenverteilung, mit Raum- und Hintergrundproblemen erstehen (Abb. 66). Halbfiguren, Kniestücke wurden häufiger, bis endlich die Vollfigur erschien. Waren die Attribute Behelfe, Würde und Charakter der dargestellten Person sichtbar zum Ausdruck zu bringen, so erwuchs für den echten Porträtmaler die neue Aufgabe, diese Würde zu motivieren, die Persönlichkeit auch geistig herauszuholen. Vielfach aber tritt in Italien an die Stelle scharfer Charakteristik die Idealisierung. Verlangt auch Vasari die Wahrheit, so legt Lomazzo das Hauptgewicht auf die geistige Pose, auf das Idealbildnis[2].

Repräsentationsbild.

Abb. 201. Van Dyck. Das ausgeführte Gemälde.

Ölbildnis.

Der im 16. Jahrhundert einsetzende Umschwung, ob nach der realistischen, idealen oder dekorativen Seite hin, fand seine Begünstigung in der allgemeinen Anwendung der Ölmalerei, in der technischen Beherrschung einer bequemen, jede Unterbrechung und Fortsetzung gestattenden Malweise. Gerade das rasche Primavista-Erfassen der Form und Persönlichkeit auf der Leinwand wurde eine Vorbedingung und der Inbegriff aller Porträtkunst. Daher erscheint es seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gegenüber den zahlreichen gemalten Porträts fast ausgeschlossen, hervorragende zeichnerische Vorarbeiten zu finden. Tizian, Tintoretto, Velazquez, Rembrandt, Frans Hals[3] haben uns nichts oder kaum eine flüchtige Anlage hinterlassen.

[1] Ein datiertes Porträt, dem Boccaccio Boccaccino zugeschrieben, von 1512 in den Uffizien (I Disegni d. Uff., II. S., III. f., Nr. 7). [2] Birch-Hirschfeld, op. cit S. 90.

[3] Neuerer Zeit versuchte Térey eine Zeichnung von F. Hals (Frankf. a. M.) für ein Budapester Porträt vom Jahre 1634 festzustellen (Térey, Kunstmarkt XII, Nr. 38).

Nicht einmal ein Karton war mehr vonnöten. Houbraken berichtet uns in der Schilderung des Besuches Van Dycks bei F. Hals anschaulich über das direkte Malen auf der Leinwand[1]. Nur Akademiker oder einzelne Schulen gehen auch hier im Sinne einer Komposition vor, zeichnen einen Gesamtentwurf und eine genaue Kopfstudie, seltener Hände oder Kostüme. Von Annibale Carracci oder Rubens haben wir mehrere ausgezeichnete in Naturgröße dargestellte Porträtköpfe in Kreide und Rötel[2]. Ebenso wichtig für die Vorbereitung waren die Pose (Abb. 57), kompositionelle Raumanlage, Architektur und allerlei Beiwerk (Abb. 200, 201)[3]. Darnach arbeitete man auf der Leinwand unter Vornahme notwendiger Abänderungen und fleißiger Benützung des Manichinos.

Heldenpose.

Abb. 202. Corn. Dusart, Der Bildnismaler.

Die Modeforderung, Bildnisse dem Zwange reicher Komposition unterzuordnen, brachte es mit sich, daß man selbst bürgerlich einfache Personen in eine prunkvolle Umrahmung versetzte und mit einem Dekor versah, der ihnen nicht zukam.[4] Man schätzte die Modelle, nicht ganz ohne Geschäftssinn und mit Seitenblicken auf die menschliche Eitelkeit, oft vom Standpunkt ihrer Finanzen ein. Lomazzo klagt, daß man Kaufleute und Geldwechsler, die niemals ein bloßes Schwert gesehen haben und die man tatsächlich nur im Geschäftsrock, mit der Feder hinter dem Ohr und das Kassenbuch vor sich kenne, bewaffnet und mit dem Kommandostab in der Hand darstelle; *cosa veramente ridicula!*[4] Diese Prunksucht zieht auch nach dem Norden, in das Land der Bildnismalerei. Es stimmt so ganz zu Lomazzos Kritik, wenn wir an die heldenhafte Pose des Herrn Willem van Heythuysen, des simplen Tuchhändlers denken (Wien, Liechtenstein), die ihm der kunstfertige Frans Hals verlieh[5]. Wo die eigene Phantasie nicht ausreichte, mußten Stiche

[1] Houbraken, Schouburgh, S. 46.

[2] Z. B. Albertina: Buckingham, Susanne Fourment, sein Sohn Nicolas u. a. von Rubens oder der Lautenspieler Masscheroni von Annibale Carracci.

[3] Tuschpinsel, Albertina, Inv. Nr. 13078 (ehemals Velazquez). Bild in Genua, Coll. Galliera. — Meder, Zwei Handz. Van Dycks (Mitteil. d. Gesellsch. f. vervielf. Kunst 1911, S. 1).

[4] Trattato, p. 434. [5] W. E. Moes, F. Hals, franz. Ausg. Brüssel 1909, p. 47.

oder Kopien nach geeigneten Originalen herhalten. Ein Teil holländischer Maler mache es so, ohne zu beachten, ob die entlehnte Positur dem Charakter des Gesichtes, Person und Stand entspreche, ja ob Körper und Kopf überhaupt zusammenpasse. Finde man zwei hübsche Hände in einem fremden Bilde, so werden dieselben sofort übernommen, ohne sich um die Wahrheit zu kümmern, als ob es nicht kurze, dicke, grobe und vierkantige geben würde[1]. Corn. Dusarts satyrische Zeichnung (Amsterdam) zeigt, wie auch der arm-

Abb. 203. Gerbrandt v. d. Eeckhout. Gruppenporträtskizze mit Zuschnittlinien.

seligste Maler seine einfältige Kundschaft mit Weisheit, Würde und einer ‚schönen Hand' auszustatten wußte (Abb. 202)[2].

Der Zug ins Pompöse wächst bei Standespersonen ins Ungeheure, namentlich in dem Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. Die das Ich erweiternden Hüllen füllen die ganze Fläche. Draperien und prunkvolle Gewänder, Architekturen und Landschaften müssen zusammenhelfen, die in der Mitte thronende Figur eindringlich und in festlicher Stimmung vorzustellen.

[1] Lairesse, Schilderboek II, 19. Deutsche Ausg. Nürnberg 1784, Bd. 3, S. 1 ff.

[2] Aus Moes, Handz. a. M., Amsterdam, Nr. 28, lavierte Tuschfeder, 23 × 18·4 cm (Verlag Hiersemann, Leipzig.)

Gruppenporträts.

Unerläßlich war eine Vorzeichnung, wenn es sich um Gruppenporträts (Familienbildnisse, Kompagnien, Schützenstücke und Anatomien) handelte[1]. Die Anordnung vieler Personen im Raume erforderte ein zeichnerisches Ausproben, sobald sich das einfache Aneinanderreihen zur Komposition entwickelt hatte. Schon von Holbein besitzen wir einen Entwurf zum Familienbilde des Thomas Morus (Basel). Die Holländer als Hauptvertreter haben uns das Meiste hinterlassen. Bald

Abb. 204. Dürer, Der Glastafelzeichner.

finden sich in äußerst skizzenhafter Form die Gesamtanlage (Abb. 203)[2], bald Einzelfiguren in geklärter Haltung[3], bald wieder Teilstudien von Köpfen und Händen[4]. Manche benötigten hiezu fast denselben Apparat wie zu einem Historienbilde.

Vorarbeiten für Graphik.

Zahlreicher als für Gemälde begegnen uns Porträtzeichnungen bei graphischen Aufgaben. Die schwierige, unfreie Führung von Messer und Stichel

[1] Alois Riegel, Das holländische Gruppenporträt (Jahrb. d. kh. S. d. Kh. 1902, XXIII).

[2] Albertina, Inv. Nr. 8821, ehemals unter Rembrandt. Nach Wurzbach Familienbild bei Lemker in Kampen, «Die 6 Kinder von A. Tolling und Alida Janssen, bez. 1667.» Lavierte Bisterfeder.

[3] Gruppierungsstudien zu den Staalmeesters in: Rembrandts Handzeichnungen hsg. von Freise, Lilienfeld u. Wichmann, Bd. I (Amsterdam), Nr. 24 u Bd. II (Berlin), Nr. 91.

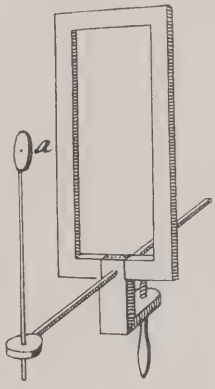
[4] Händestudien von G. Netscher, Amsterdam.

Abb. 205. Holbein d. J., Glastafelpause mit freier Ausführung. Windsor.

machte eine gute Vorzeichnung unerläßlich, nicht nur bei ausgesprochenen Graphikern, sondern auch bei genialen Breitmalern wie Van Dyck (Ikonographie) oder Rembrandt. Nicht zu reden von den vielen Kupferstechern und Radierern, die in der Herstellung gestochener Porträts nach eigenen Zeichnungen oder fremden Gemälden ihr schwer verdientes Brot suchten. Solche in feiner Federtechnik oder mit scharf gespitzter Kreide und Rötel ausgeführte Bildnisse finden wir allüberall in den Sammlungen (siehe Kupferstichzeichnung). Wenn es einzelnen treffsicheren Radierern glückte, Porträts direkt auf der Platte zu entwerfen und zu vollenden, waren es Ausnahmsfälle. Das heutige allgemein verbreitete Primaschaffen mit der Kaltnadel kannte außer Rembrandt kaum ein anderer. Eine bestimmte Gruppe von Porträtzeichnungen, fast alle im Profil, bilden die bereits besprochenen Vorstudien der Medailleure.

Behelfe.

Außer der direkten Naturzeichnung eines Bildnisses gab es allerlei Behelfe zur rascheren Erlangung der die Ähnlichkeit bestimmenden Umrisse und Verhältnisse. Zur Förderung der kleinen Porträtzeichnungen, wie sie uns bei Holbein d. J. in England, bei Clouet und dessen Kreis, bei Ottavio Leoni und noch manch anderen in so auffallender Anzahl und in ungefähr gleich großem Format begegnen, scheint mir die Glasscheibe, insbesondere in der von Dürer 1525 frei nach Leonardo herausgegebenen und dann weithin verbreiteten Konstruktion, viel mehr beigetragen zu haben, als allgemein angenommen wird (Abb. 204, 253 und Werkstattbehelfe, S. 545)[1]. Trotz der ablehnenden Worte Dürers — er verließ sich allzeit auf seine Treffsicherheit — läßt sich die Vermutung nicht von der Hand weisen, daß er den Apparat, mit dem er sich so vielfach beschäftigte, auch einmal selbst benützt habe. Die Glastafel war, nach der Abbildung zu schließen, hinreichend groß, um selbst einen Kopf in Naturgröße aufnehmen zu können. Der Vorgang bestand darin, daß die Umrisse auf der Scheibe mit Pinsel und Farbe oder auch mit Stiften bestimmt gezogen, dann auf ein Oleat kopiert und schließlich auf ein Zeichenpapier zur weiteren Ausführung übertragen wurden. Wenn man eine Bildniszeichnung Dürers aus dem Jahre 1514 hiefür heranziehen möchte, so käme jene nach seinem Bruder Andreas in Betracht (L. M. 532)[2].



Glasscheibenapparat.

Dürer.

Abb. 206. Glastafelapparat von 1799.

Deutlicher weisen die englischen Bildnisse Holbeins auf zinnobergrundierten Blättern durch ihre Egalisierung hinsichtlich Größe[3], auffallende Bestimmtheit und Vereinfachung der Konturen auf die Glasscheibentechnik hin (Abb. 205)[4]. Schon die an den toten, stellenweise auch ausgebliebenen Linien sicher erkennbare Pausierung (siehe Ärmel und Hände) setzt eine Vorzeichnung

Holbein.

[1] Aus «Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt», 1. Ausg. 1525; B. 146.

[2] Dürer beschäftigte sich nach der im Dresdner Skizzenbuch befindlichen Zeichnung zu diesem Apparate mit dem Thema schon 1514 (Vgl. Abb. 253).

[3] So bei Ganz XV, 3–5; XVI, 4; XVII, 6.

[4] Aus Ganz XIX, 4. Windsor. Kreide auf roter Grundierung mit Farbenangaben. 29·7 × 20 cm. Verlag J. Bard, Berlin.

voraus. Daß dies eher ein mechanisch erzeugter Umriß als eine freihändige Naturstudie war, beweist die Gesamtführung so vieler gleichartiger Blätter, das Schablonenhafte, Leere an Licht- und Schattenseiten, selbst wenn man von der durch das Übertragen entstandenen Härte absieht. Erst nach der Aufpausierung erfolgte die zeichnerische Ausgestaltung durch eine teilweise farbige Schattierung und durch einzelne charakteristische Federstriche in den Augen, Brauen, Nasenflügeln und Lippen[1]. Man vergleiche zur Klarstellung dieser Unterschiede eine mit der Scheibe hergestellte Bildniszeichnung mit einem frei nach der Natur gezeichneten Kopf desselben Meisters.

Die Transparente.

Der Glasrahmen fand in allen folgenden Jahrhunderten Verwendung. Seine Spuren lassen sich noch in manchen Lehr- und Zeichenbüchern finden. Besonders

Abb. 207. Der Netzrahmenzeichner. 17. Jahrh.

instruktiv sind Fr. Chr. Müllers Büchlein: «Gebrauch der Transparente» von 1776 und J. H. Meynier, die «Kunst zu Tuschen» 1799, die im Anschluß an je eine Abbildung (Abb. 206, 253[a]) berichten, daß «die mehresten Pastellmahler, welche Köpfe von einer gewissen Größe mahlen, sich zur Aufzeichnung derselben Maschinen bedienen». Meyniers Glastafelrahmen, mit einem Visier ***a*** versehen, trägt eine Klemmschraube zur Befestigung an der Tischplatte. Das Zeichnen erfolgte mit aus trockener Seife oder Kerzen (Unschlitt) geschnittenen Stiften, einem Zeichenmittel, das sich tatsächlich bewährt[2]. Andere

[1] Irrtümlicherweise werden in Beschreibungen diese so notwendigen Ausführungen der flachen Pause als von fremder Hand herrührende, grobe Überarbeitungen aufgefaßt (Ganz, Text zu XII, 7).

[2] Friedrich Christian Müller, Gebrauch der Transparente, Frankf. und Lpz. 1776, S. 34. — J. H. Meynier, Die Kunst zu Tuschen, Leipzig, 1799, 8° mit 6 Kupfertafeln, S. 33 f., Taf. I.

überspannten den Rahmen mit einem schwarzen Flor («Milchflor») und zeichneten mit weißer Kreide die Konturen, welche dann, auf Leinwand oder Papier gelegt, mit Kohle nachgefahren wurden; der durchfallende Kohlenstaub erzeugte leichte, gewiß aber unsichere Spuren von Linien[1].

Netzrahmen.

Daß man auch den Netzrahmen benützte, beweist eine Radierung aus dem 17. Jahrhundert von A. Bosse (Abb. 207) mit der Darstellung einer Sitzung hinter dem Fadenrahmen, der ein herabhängendes Lot trägt; der Zeichner hat eine gleiche Quadrierung in Kohle auf seinem Papier[2]. Nach 1740 erscheint der Apparat in der Neuausgabe der Nouvelle Méthode von Ch. A. Jombert (Pl. 70).

Spiegel.

Von allgemeinem Nutzen war der Spiegel, am meisten wohl bei Selbstbildnissen[3]. Eine bestimmte Haltung der Köpfe und die meist scharf herausblickenden Augen lassen die Entstehungsweise mancher Blätter leicht erkennen. Das Porträt des dreizehnjährigen Dürer, als Spiegelzeichnung bezeugt, gewährt uns belehrende Anhaltspunkte für die Betrachtung ähnlicher Köpfe (Abb. 37). Man kann sich wohl nichts Selbstverständlicheres vorstellen als ein Selbstporträt, eine Art Selbstschau, ein Erproben des bereits Erworbenen und eine Revision der wandelbaren eigenen Erscheinung. Ursprünglich waren nur Konvexspiegel in Verwendung, die gleichzeitig verkleinerten. In vereinzelten Fällen wie bei Profilbildnissen sind wir genötigt, zwei Spiegel anzunehmen[4]. Über die Verwendung des Spiegels zum Zwecke der Korrektur beim Porträtieren fremder Personen siehe: Werkstattbehelfe, Spiegel.

Kopfschablonen.

Zu minderwertigen Porträtbehelfen gehörten die Kopfschablonen, deren sich die Miniaturzeichner bedienten. Man hielt, entsprechend den Prinzipien des Jean Cousin, auf Kärtchen allerlei dick gezeichnete Kopfovale mit der notwendigen Augen- und Naseneinteilung bereit, die beim Zeichnen nach dem jeweiligen Modelle unter das Elfenbeinblättchen gelegt wurden und schwache Zeichner vor groben Entgleisungen schützen sollten. Man darf sich bei dieser Tatsache nicht wundern, wenn viele Porträtminiaturen, besonders nach Frauen, alles Individuellen entbehren und uns den gleichen Typus aufweisen[5]. Am meisten offenbart sich das Schablonenmäßige in den mandelförmigen Augen.

Silhouettenzeichnen.

Weil Glas- und Netzrahmen vor allem gesicherte Hauptumrisse und richtige Verhältnisse ergaben, erleichterten sie besonders den Medailleuren, Miniatur- und Silhouettenzeichnern die Herstellung der Profilumrisse und fanden in Frankreich und Deutschland eine fleißige Ausnützung. Zumal im Schattenriß, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine Entwicklung und Verbreitung fand[6]. Schon in den fünfziger Jahren in Frankreich zur Mode

[1] Ibidem.

[2] Aus: E. Diederichs, Deutsches Leben d. Vergangenheit in Bildern, Atlas II, Abb. 1260.

[3] *Giotto dipinse .... con ajuto di specchi se medesimo* (Filippo Villani, Vite d' uomini illustri fiorent., p. 81).

[4] Für das Profilporträt des Simone Memmi nimmt Vasari (Mil. I, 258) zwei Spiegel an *(con due specchi, ribattendo l'uno nell altro)*. — Über Burgkmairs Profil-Selbstporträt in der Hamburger Kunsthalle vgl. Dörnhöffer, Über Burgkmair und Dürer (in Beiträge z. Kunstgesch., Wien 1903, S. 19 und T. III, Abb. 1).

[5] Constant-Viguier, op. cit. p. 74.

[6] Der Name wird wohl mit Unrecht mit jenem des französischen Finanzministers Etienne de Silhouette (1709—1767) in Verbindung gebracht. — Zur Literatur: Corsep, Die

geworden, wanderte dieser ins Dilettantenhafte sich verlierende Bildniskultus nach Deutschland, wo er durch Lavater sogar einen physiognomisch wissenschaftlichen Anstrich erhalten sollte[1]. Der Schattenriß ist uralt und beruht auf der alltäglichen Beobachtung eines Schlagschattens auf lichter, glatter Fläche. Schon die alten Legenden von dem Lydier Gyges berichten von der zeichnerischen Ausnützung dieser Wandschatten und die antike Vasenmalerei machte davon technisch ausgiebigen Gebrauch.

Lavater.

Ursprünglich frei aus der Hand gezeichnet, werden nach und nach alle hieher gehörigen Behelfe, wie Velo, Quadratnetz, Glastafel, zur Unterstützung

Abb. 208. Der Silhouettenzeichner. Nach Lavater um 1776.

Abb. 209. Silhouetten-Apparat mit Sessel, um 1780.

herangezogen. Lavater konstruiert sich einen eigenen Apparat und ist stolz auf dessen Exaktheit (Abb. 208)[2]. Das Zeichnen erfolgte des Abends bei starkem Kerzenlichte auf einer Papierfläche, die über eine Glasscheibe gespannt war. Das Modell saß dicht hinter dem mit einem Kopfhalter versehenen Rahmen, der sich auf- und niederschieben ließ. Man konstruierte sich sogar Sessel, die in Verbindung mit einem Rahmen standen (Abb. 209)[3].

Silhouette, Lpz. 1899. — A. Kippenberg, Die Silhouette; in: Deutsches Barock und Rococo, hsg. von Georg Biermann, Lpz. 1914, S. LXVII—LXIX.

[1] Charlotte Steinbrucker, Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur Kunst, Berlin 1915: Die Silhouette, S. 165—187; über das Zeichnen und Stechen derselben S. 195—199.

[2] Aus Lavaters Physiognomische Fragmente, Lpz. 1776, II, S. 93.

[3] Aus Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, E. Diederichs, Jena 1908, II, Abb. 1759; Stich von J. R. Schellenberg um 1780.

* * *

Die Landschaftszeichnung.

Abb. 210. Salvatore Rosa, Waldeinsamkeit.

Griffel und Pinsel.

ALLGEMEINES. Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß die sonst mit den Entwicklungsphasen der Malerei schritthaltende Zeichnung gerade der Landschaft gegenüber lange zurückblieb. Auf keinem Gebiete hatte der Griffel soviel vom Pinsel zu lernen als hier und erst seine malerische Schulung ermöglichte eine malerische Landschaftszeichnung. Kolorismus und lineare Formen standen sich in ihrer natürlichen Gegensätzlichkeit fast unvereinbar gegenüber. Allezeit lebte die landschaftliche Vorstellung in der Künstlerseele als farbige Erscheinung, als koloristischer Reiz. Ohne daß man letzteren jemals auszuschalten vermochte, bei den griffelmäßigen Versuchen mußte man verzichten und sich mit dünnen, abstrakten Gerüsten begnügen. Aber auch hier trat die Farbe als freundliche Begleiterin heran. Man illuminierte den schmalen Bodenstreifen, Bäume und Berge und gab das Stoffliche von Stamm und Krone, Berg und Felsen an. Und machte sich auch eines Tages eine Art Selbständigkeit, ein Landschaftsgebilde als Holzschnitt oder Stich bemerkbar, das schwere Ringen bleibt erkenntlich[1].

Form und Farbe.

Welche Anstrengungen Wolf Hubers um 1530, mit der Feder das Strahlende der auf- und untergehenden Sonne darzustellen, gegenüber den schon vorher glücklich gelösten farbigen Aquarellen Dürers[2]! Andauernde Hemmnisse lagen auch darin, daß eine sich zeichnerisch aussprechende Landschaft alle Wege der Überleitung zur Tiefe nur beschränkt und mit Anwendung von Gewaltmitteln anzubahnen vermochte. Statt der farbigen Übergänge hatte man bloß harte

[1] Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst, Beitr. z. Kunstgesch., N. F. IV, S. 27.
[2] London, L. 210.

Schattierungsstufen, deren richtige Anlage vieler Erfahrungen bedurfte, oder auffallend gegensätzliche Größenverhältnisse vorn aufgestellter Kulissen oder Baumstämme (Abb. 220). Im Bilde vollzog sich das leicht und rasch, alles Organische erhielt durch den Pinsel Körper, Raum, Entfernung, Verbindung, Blut und Leben.

Darin liegt das Schwierige unserer Aufgabe, die Landschaftszeichnung — insbesondere für den Beginn — losgelöst vom Bilde einer Betrachtung unterziehen zu wollen. Trotzdem mußte der Versuch unternommen werden, die technische Entwicklung, d. i. die organische Zusammengehörigkeit der Glieder, deren Aufbau nach vorn und rückwärts, Symmetrie, Proportion und malerische Erscheinung auch in dem Zeichnungsbestande aufzusuchen. Freilich im steten Anschluß an die gemalten Landschaften der Zeit selbst, denn das allmähliche Auftauchen gewisser Probleme wie Licht-, Farben- und Stimmungseffekte konnte nur aus den Malweisen heraus beobachtet werden.

Im ganzen 15. Jahrhundert und noch in das 16. hinein gab es keinen wesentlichen Unterschied zwischen figuralem und landschaftlichem Komponieren, weil letzteres nur eine Ergänzung des ersteren bildete. In der Bildzeichnung erfolgte erst die Zurichtung landschaftlicher Motive nach Größe und Bedarf und in der Tafel die farbige Umformung, Ausstattung mit tonigem Licht- und Luftschimmer nach gedächtnismäßig verarbeiteten Impressionen, nach der Phantasie. Alle Rückschlüsse innerhalb des Naturstudiums weisen zunächst

Veduten.

nur auf ein zeichnerisches Notieren von Veduten, Städten und Schlössern hin. In altflandrischen Bildnissen zeigt der Hintergrund Privatbauten der Dargestellten[1]. Die ‚Grandes Heures' des Herzogs von Berry, das ‚Livre d'Heures' des Ludwig von Savoyen enthalten Städteansichten[2]. Die ländliche Umgebung des Malers oder der Besteller wurde in die religiösen Darstellungen übernommen. Im Fischzug des Konrad Witz vom Jahre 1444 zeigt der Hintergrund den Genfersee. Gerade diese bereits von einem Lokalton durchdrungene Landschaft mit örtlichen Spiegelungen des Wassers läßt sogar eine aquarellierte Studie voraussetzen. Dürers farbige Landschaften aus seiner Venediger Reise, gleichfalls Ansichten, dürften uns daher nicht als eine Entdeckung erscheinen.

Als Füllstück.

Unter allen Vorarbeiten zu einem Bilde war die Landschaftsskizze wohl der bescheidenste, aber dehnbarste Bestandteil, weil Füllmaterial des Hintergrundes; selbst den vorherrschenden Farbenwerten zuliebe erfolgten noch jederzeit Umformungen. Daher auch die anfängliche Geringschätzung derartiger Studien bei

Mangel an Regeln.

Künstlern und Sammlern und die Seltenheit früher Blätter. Alle Regeln, hervorgegangen aus vielen Einzelbeobachtungen, entwickelten sich in der Werkstatt selbst und entziehen sich in ihrer lokalen oder zeitlichen Aufeinanderfolge unserer Kontrolle. Wir können sie nur da oder dort als bereits fertig angewandt konstatieren und auch nur an zufällig erhaltenen Beispielen. Sobald sie theoretisch in bezug auf die Malerei ausgesprochen werden, sind es abgeschlossene Entwicklungen. Wenn Leonardo z. B. sagte, die Bäume solle man halb beleuchtet und halb beschattet darstellen und daß es das beste sei, sie zu machen, wenn Wolken

[1] Kämmerer, op. cit., S. 53.

[2] J. Gramm, Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. Freiburg i. B. 1912.

die Sonne bedecken [also bei zerstreutem Licht], so war diese Regel für den Maler, nicht für den Zeichner niedergeschrieben (§ 91). Auch sonst lernen wir in den Trattaten kaum praktische Ratschläge kennen. Immer läuft alles auf Theorie und Ästhetik hinaus oder wie bei Lomazzo auf Selbstverständlichkeiten. Feinere Beobachtungen, wie jene, daß jeder Baum je nach seiner Art vom Winde bewegt werde, sind äußerst selten (Lomazzo, p. 185).

Selbständige Landschaft.

Die Entstehung des gemalten selbständigen Landschaftsbildes fällt in den Beginn des 16. Jahrhunderts. Wenn der heutige Bilderbestand als Orientierung dienen darf, so müssen für Deutschland Altdorfer (München), für die Niederlande Patinir (Berlin), für Italien Tizian (Buckingham Palace) als Bahnbrecher genannt werden. Scheinbar unabhängig voneinander und doch unter zeitlich gemeinschaftlichen Einflüssen stehend, vollzog sich die Vollendung an drei verschiedenen Orten kurz nacheinander. Als Dürer Joachim Patinir 1521 in den Niederlanden kennen lernte, ward letzterer schon als ‚der gut Landschaftsmaler' bezeichnet[1]. Altdorfers Donaulandschaft fällt um 1532[2] und der Tizian zugeschriebene «Sturm» etwas später[3].

Lineare Landschaft.

Vorausgegangen war die deutsche graphische Landschaft in Holzschnitten, Stichen und Radierungen, in denen die Naturschilderung neben dem Figürlichen einherging oder dasselbe überwucherte und eines Tages völlig unterdrückte. Dürers apokalyptische Landschaften, das Marienleben oder die radierte Kanone bilden solche Übergänge. Durch die bald darauf, besonders in Italien erstehende lebhafte Nachfrage nach landschaftlichen Bildern wurde die Produktion derartiger graphischer Blätter nicht wenig gefördert. Altdorfers Versuche mit der Radiernadel waren im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erschienen (Abb. 220), um die Mitte jene Lautensacks und Hirschvogels; um 1554 bis 1558 jene Serie der großen Landschaften von H. Cock nach P. Brueghel. Vasari schreibt 1547 an Benedetto Varchi, daß jede Schuhflickerbude deutsche Landschaften enthalte, dorthin gebracht ob ihrer Anmut und perspektivischen Wirkung[4]. Weil die graphische Landschaft, hervorgegangen aus vor der Natur entstandenen Zeichnungen, die farbige Räumlichkeit mit eigenen Mitteln zu ersetzen hatte, baute sie sich auch wesentlich verschieden auf. Sie suchte nach geschickt gewählten Ausschnitten, die wenig kompositionelles Hinzutun erheischten und technische Schwierigkeiten wie z. B. massige Baumkronen sorgfältig vermieden. Dagegen hatte vielfach das Hereinragen von Geäst in die Bildfläche, das Abschneiden der Baumstämme durch den oberen Rand das Räumliche zu vermitteln. Schon in Dürers Apokalypse, in seinen Stichen wie Adam und Eva erscheint dieser Weg weidlich ausgenützt (Abb. 236, 131). In Bildern wird der Ausschnitt erst später beachtet, so bei P. Brill um 1590[5].

Ausschnitt.

[1] Lange u. Fuhse, S. 160, 16.

[2] M. J. Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg, S. 117 f. (Beiträge z. Kunstgesch., N. F. 13, 1891).

[3] Crowe u. Cavalcaselle, Titian, His Life and Times. London 1877. Die Frage, ob diese Landschaft auch tatsächlich von seiner Hand herrührt, spricht nicht gegen die Zeit.

[4] Guhl, Künstlerbriefe I, 426. — Über das Sammeln nordischer Landschaften in Italien siehe: Jacob Burckhardt, Beiträge, S. 323 ff.

[5] A. Mayer, Matthias und Paul Brill (Kunsthist. Monogr. XIV, S. 25).

Übergang ins Malerische.

Das rastlose Streben des Zeichners, dem Maler hinsichtlich farbiger Raumerfassung und Atmosphäre nachzufolgen und entsprechende Tonwerte einzuführen, streng konturierte Formen in räumlich locker wirkende Massen aufzulösen, Papierhelligkeiten für Lichtfragen auszunützen, führte schrittweise zur weiteren technischen Vervollkommnung (Abb. 211)[1]. Man abstrahierte alle farbigen Unterschiede und übertrug sie ins Monochrome. Alle Flächen verloren ihre scharfen Umrisse, das Einzelne seine Bedeutung und verschmolz mit dem Ganzen[2]. Zum Kunstwerk gelangte man allerdings erst dann, als das von einer Beseelung getragene Abbild Gefühl und Stimmung des Künstlers zum Ausdruck brachte, wie sie ihn vor der Natur erfaßt hatten.

Einteilung.

Die folgende Einteilung der Landschaften in drei sich zeitlich aneinanderreihende Hauptgruppen basiert auf Wahl, Aufbau und Inhalt der Landschaftsglieder und auf deren bald mehr durch die Phantasie, bald mehr durch ein

Abb. 211. A. Elsheimer, Landschaft in malerischer Technik.

Naturstudium bestimmte Ausdrucksweise. Die erste charakterisiert sich einmal

Epische Landschaft.

durch die naive Überfülle des Inhalts, Erweiterung des Gesichtsfeldes bis fast an den oberen Rand, Anhäufung zahlloser Einzelerscheinungen aus dem Tier- und Pflanzenleben, Staffagenreichtum biblischer, mythologischer oder episodischer Natur neben und hinter der großfigurigen Hauptdarstellung. Das Auge wird von Anregung zu Anregung, zu genußreichen Entdeckungen geführt. Die sich friedlich, d. h. ohne Gegensätze auslebende Empfindung darf in harmloser Freude die künstlich vermehrte Natur genießen, durchaus Erinnerungsbilder aus dem Schatze der Künstlerphantasie. Ein typisches Beispiel einer epischen Landschaft bietet Dürers Madonna mit den Tieren in der Albertina (L. M. 460). Vorder- und Hintergrund wird dieselbe Ausführung zuteil, alle im Gesichtsfelde liegenden Objekte erscheinen in gleicher Schärfe und fast mit gleicher Federstärke behandelt. Atmosphärische Stimmungen spielen nur eine Rolle, soweit sie inhaltliche Forderungen sind.

Dekorative Landschaft.

Mit dem Selbständigwerden der Landschaft tritt auch eine Verschiebung von Inhalt, Charakter und Anlage ein. Sie hat nicht mehr eine Begebenheit zu

[1] Frankfurt a. M., Städelsches Institut, Inv. Nr. 5844, Feder und Pinsel.
[2] Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, S. 43.

erweitern, sondern will nur dekorativ sein. Es kommt ihr nicht mehr auf das Wieviel an, sondern auf das Wie. Der Aufbau zeigt innerhalb der Bildfläche jegliche Art von Berechnung und stellt ausgesucht wirkende Kompositionsglieder nach Symmetrie und Harmonie zusammen, trennt durch Schatten- und Lichtgegensätze und verbindet durch farbige Stimmung. Der hohe Horizont verschwindet. Die Auswahl des Details erfolgt nach dekorativen Gesichtspunkten, die Natur wird bildmäßig verschönert und bereichert, nach dem schönen Scheine, nicht nach Wirklichkeit. Was dazu diente, war willkommen. Architekturen, Ruinen, antike Reste, Stadt- und Hafenansichten, alte Stadtmauern und Viadukte, Wasserfälle, mächtige Felsenformationen, Baumgruppen werden zu Prospekten vereinigt und durch einen vorherrschenden Wolken- oder Sonneneffekt, Gewitter und Regenbogen zur Stimmung gebracht. (Abb. 107). Spuren epischen Beiwerkes wie Raubvögel, die kleineres Getier verfolgen, laufen noch neben der reichen Staffage einher. Liegen hier Naturstudien zugrunde, so werden sie nur auszugsweise benützt. Man entnimmt das Wirksamste und stellt es, vereinfacht, aber konturmäßig gesteigert, stilisiert, an die richtige Stelle. Die dekorative Landschaft hat sich seit dem Cinquecento durch alle Jahrhunderte und bei allen Nationen behauptet. Sie trug den wechselnden Geschmacksrichtungen aller dichterisch gestimmten Zeitperioden Rechnung und führte die verschiedensten Bezeichnungen. Ihre allgemeine Benennung mit Ideallandschaft findet noch allerlei zeitliche Ausdrucksweisen, wie elegische, pastorale, idyllische, poetische, heroische und romantische[1].

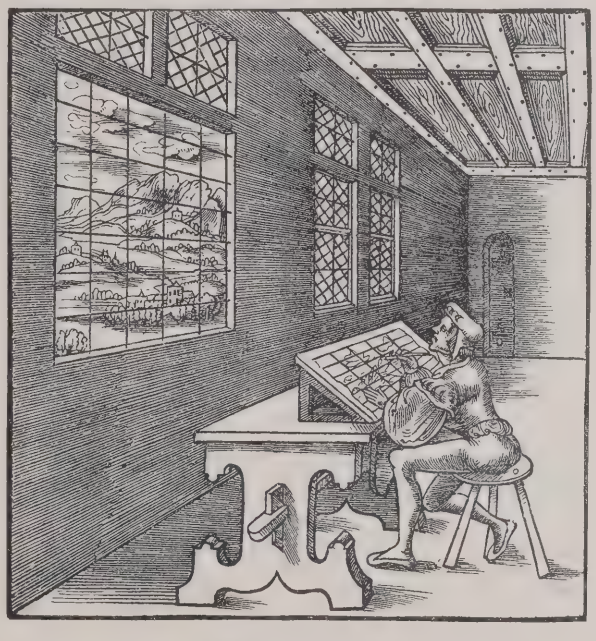


Abb. 212.
Rodler. Landschaftszeichnen mit Fensternetz.

Realistische Landschaft.

Die realistische Landschaft ist die Frucht unmittelbarsten und intensivsten Naturstudiums. Sie verzichtet auf den Schein und sucht die Wahrheit, ein Stück Natur, einen Ausschnitt, um denselben ohne viel Zutaten wohl abgestimmt im Bilde zu verwenden: das Momentane, Zufällige, Individuelle und Stofflich-Interessante. Diese Ausschnitte bisher ferne gelegener Winkel zeigen, ob gezeichnet, radiert oder gemalt, eine Vertrautheit mit der Natur und deren endlosen Erscheinungsformen, die mit einem Male vor keiner Schwierigkeit mehr

[1] Joseph Gramm, Die Ideallandschaft, S. 15 ff.

zurückschreckt. Hervorragende Landschafter gehen auf Entdeckungen aus und überraschen mit neuen Stimmungen (Abb. 210)[1]. Es sind nicht mehr Kombinationen, landschaftlich unmögliche Zusammenstellungen, sondern durch keckes und frisches Zufassen organisch entstandene Schöpfungen. Aber schon die Auswahl des Ausschnittes ist, wie die Zeichnungen dieser Richtung beweisen, bereits künstlerisch erschaut. Die Gesetze vertikaler oder horizontaler Wirkung, des Massenrhytmus' innerhalb der Bildfläche werden erwogen und zeichnerisch ausgenützt, können aber im Bilde noch ein Verschieben und Vereinfachen zugunsten koloristischer und harmonischer Absichten erfahren. Hier spielt das große Material der holländischen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts eine Hauptrolle (Abb. 217 und 218).

Abb. 213.
Landschaftszeichnen mit schwarzem Konvexspiegel.

Schablonenlandschaft.

Jeder dieser Perioden — besonders der zweiten — folgte der Manierismus, die Nachahmung guter Vorbilder mit schlecht erlernten, erborgten oder konstruierten Formen, ohne Temperament und Empfindung. «Außer etwas Baumzeichnen, richtiger Baumschlag, ist nicht mehr viel von der Natur von nöthen». Nach dem Rezepte des Akademieprofessors J. Dan. Preisler in Nürnberg lassen sich aus einer Landschaft mit Tempeln, Ruinen, Säulen, Wasserfällen, Bauernhütten, Gräbern, Aschenkrügen immer wieder neue bilden[2].

Glasscheibe. Fadenrahmen.

Den Schwierigkeiten landschaftlichen Naturzeichnens suchte man frühzeitig mit allerlei erleichternden Behelfen zu begegnen. Schon Leonardo hatte die Glasscheibe *(un vetro grande*, § 90*)* empfohlen, um Örtlichkeiten genau zu zeichnen. Später kam der Fadenrahmen in Gebrauch. Man kannte deren für die

[1] Albertina, Inv. Nr. 20671. Lavierte Feder, auf der Rückseite ein undatierter Brief.

[2] Volkmann, Naturprodukt u. Kunstwerk, S. 6. — J. D. Preisler, Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospekten bedienen kann. [Nürnberg 1766.]

Wanderschaft, aber auch für den Werkstattgebrauch (Abb. 212). Kaum aber waren es die besseren Talente, die sich derselben bedienten[1].

Die harte Bestimmtheit vieler Umrisse scheint ihre Entstehung nicht immer der Absicht einer klaren Zeichnung, sondern häufig der Verwendung dieser Hilfsapparate zu verdanken. Sehr geeignet und für Künstler verwendbar waren die bei Lairesse und Descamps beschriebenen Konvexspiegel, die in Nürnberg verkauft wurden. Kreisförmige Spiegel, von einem Fuß im Durchmesser, welche man an dem Deckel der aufgeschlagenen Zeichenmappe befestigte und aus denen man leicht das verkleinerte Spiegelbild, besonders von Bäumen, zu zeichnen vermochte. Der Maler saß naturgemäß mit dem Rücken gegen die Landschaft[2]. Vorteilhafter erschien deren Wirkung, als man — wie noch heute — schwarze Konvexgläser verwendete, in welchen sich die farbige Natur fast monochrom widerspiegelt. Abbildung 213 zeigt Format und die Art der Anwendung in freier Natur. Der *Camera obscura* soll an anderer Stelle gedacht werden (Abb. 257). Neuerer Zeit bedient man sich, etwa nur, um mit dem Stifte einige Notizen zu machen, eines an einer verschiebbaren Verlängerung befindlichen, drehbaren Glasprismas, genannt *Camera lucida* (Abb. 214), die indes wegen ihres lichtarmen Bildes nur eine geteilte Aufnahme gefunden hat.

Konvexspiegel.

Schwarze Spiegel.

Camera obscura.

Camera lucida.

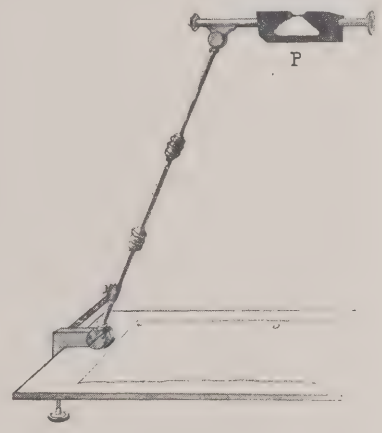


Abb. 214. Camera lucida.

Das große, breite Thema der Landschaftszeichnung bedürfte nach diesen Gesichtspunkten weit mehr als eines dem Rahmen dieses Handbuches entsprechenden Kapitels und wartet, als ein wichtiger Teil landschaftlicher Entwicklungsgeschichte, einer restlosen Durcharbeitung. Indes darf erst dann von einer allseitigen Inangriffnahme gesprochen werden, wenn der zeichnerische Bestand, möglichst vollständig und kritisch, für alle Schulen publiziert, zum Vergleiche bereit liegen wird. Hat man auch für einzelne Meister wie z. B. für Dürer, Tizian und Campagnola, P. Brueghel die Zeichnungen berücksichtigt und deren graphische Arbeiten vom Standpunkt linearer Ausgestaltung als wichtig erkannt, so konnten dies nur Versuche bedeuten, Rechenproben für einzelne Posten, aber nicht für die Gesamtführung und Entwicklung aller Landschaftskunst.

Thema der Landschaftszeichnung.

Technischer Aufbau.

Die ungezählten landschaftlichen Elemente organisch, kunst- und bildgemäß zu vereinen, war eine geduldsame Aufgabe, an deren Lösung sich Jahrhunderte

Primitive Funktionen.

[1] Und so du Landschafften durch eyn fenster abconterfecten willt und vff eyn papier oder sunst bringen willt: So laß dir eyn rame machen, die die grösse des fensters begreiff, die theyl mit dem zirckel inn gerade oder vngerade theyl ab, und sovil theyl du inn der ramen hest, also vil theyl mach vff das papier (Rodler, Underweisung 1531, fol.° ℌ III; Abbildung auf fol.° ℌ II, verso).

[2] Lairesse, Schilderboek II, p. 155. — Descamps II, 218.

abmühten. Solange man die landschaftliche Ausstattung bühnenmäßig ganz nach Bedarf der Darstellung dicht hinter den Figuren aufstellte, ohne Zusammenhang und Gesetz, einen Plan für die Agierenden und eine Hinterwand zur Lokalbezeichnung, erfolgte alles nach allgemeinen Eindrücken. Man benötigte keine zeichnerische Vorarbeit, schloß den Hintergrund mit sanften Wellenlinien ab oder umfuhr die Figuren willkürlich mit steilen Bergkonturen. Die Größenmaße der darstellenden und landschaftlichen Glieder traten noch in kein Verhältnis; Tempel, Innenräume, Bäumchen, Felsen umstanden wie Spielzeug die Handlung. Je mehr die Freude am Detail wuchs, desto mehr erfolgte ein kunstloses Anhäufen von Naturgebilden, zumal in Darstellungen mit verschiedenartigen neben- und hintereinander sich abspielenden Szenen derselben Legende. Passionsbegebenheiten oder jene aus dem Leben eines Heiligen lieferten gewaltsam zusammengebaute Gelände. Erst mit der nach Kunstregeln entwickelten und gegliederten Historie erhielt auch der landschaftliche Part seinen entsprechenden Anteil proportionaler Dekorative und Raumwirkung zugemessen, der sich in dem Maße organisch erweiterte, als gründliche Naturstudien hinzutraten.

Untergeordnete und selbständige Landschaft.

Während sich in der Storia die Darstellung meist im ersten oder zweiten Plane abspielte, das Breitfigurale allein Flächen gliedernd und füllend vorherrschte und alle Proportions- und Symmetriegesetze zum Ausdrucke brachte, Architekturen und landschaftliche Szenerien dagegen nur orientierten (Abb. 111), stellte sich bei der zur Selbständigkeit heranwachsenden Landschaft das Umgekehrte ein: die kleinen, zur Staffage herabgesunkenen figürlichen Begebenheiten traten beiseite und die Naturschilderungen übernahmen unter Beibehaltung der alten Kompositionsgesetze die Raum- und Flächengliederung bis an den unteren Bildrand. Die selbständige Landschaft unterlag auch dann noch dem Zwang traditioneller Kompositionsweise, als sich bereits ein starker Realismus die Motive beschafft und Schwierigkeiten aller Art mitgebracht hatte. Der strenge Organismus, wie ihn die Natur bot, erheischte erst recht ein kluges Vermitteln zwischen Wirklichkeit und Flächenzuschnitt. Und so hörte das Ringen nach einem harmonischen Ausgleich nie auf, weil sich außerdem zeitliches und persönliches Erschauen mit den Gesetzen abzufinden hatte.

Baugesetze.

Das Kunstganze einer gemalten Landschaft vermag den Betrachter zwar über die Entstehungsweise, über das angewandte Naturstudium, Behandlung einzelner Raum- und Formelemente hinwegzutäuschen, weil er befangen von dem Zauber einer lokalen oder farbigen Stimmung nicht mehr das Beschränkende zu erkennen vermag, unter dem das Werk entstand, allein die Bauschwierigkeiten waren nichtsdestoweniger vorhanden. Zeichnungen alter Meister führen als frühe Vorstufen hier eher in den Werdegang ein und lassen das allmähliche Emporsteigen, die Mittel und Wege einzelner, das Abfinden mit dieser und jener Regel leichter erkennen. Diesen alten Zeugnissen in allen Landen und Schulen nachzuspüren, lohnt der Mühe. Im engen Rahmen unserer Aufgabe obliegt es indes nur, das allgemein Gesetzmäßige und Typische, das rein Technische und Schematische hervorzuheben, das zeichnerische Gerüste herauszuholen, wie es beim Erschauen und Nachbilden und endlich während der Vorarbeiten allmählich in Erscheinung trat. Eine historische Abfolge der

Gesetze selbst geben zu wollen, d. h. inwieweit sich das eine oder andere im Zeitenlauf als Kompositionsnorm deutlich machte, ist zur Stunde nicht denkbar, da sie nicht einmal in historischen Darstellungen zeitlich oder schulmäßig festgelegt sind. Leichter lassen sich große stilistische Gruppen für die einzelnen Perioden zusammenfassen. Das Zusammenwirken konstanter, aber unbewußt mittuender physiologischer Vorgänge, wie die körperliche Empfindung des Gleichgewichtes (Horizontalbetonung), Behagen oder Unbehagen der Augenmuskeln bei Schrägen, zeitliche psychische Zustände, Stimmungen und Anschauungen oder technische Erfahrungen, Vereinfachungen im Erfassen (Abstraktionen), das alles mag sich in unzählbaren Kombinationen geäußert haben.

Abb. 215. Jan v. d. Velde. Landschaft mit Horizontalgliederung.

Flächen- und Raumgliederung.

Vom Gesichtspunkt der Entwicklung sind Flächen- und Raumgliederung, weil nacheinander entstanden, strenge zu trennen. Erst allmählich unterstützen sie sich gegenseitig, wobei bald die eine, bald die andere prävaliert. Zur Zeit hoher landschaftlicher Stufen helfen beide derart zusammen, daß sie ihren Wirkungen nach kaum voneinander unterschieden werden können, denn sie sind beide zu Gehilfen des Kolorismus geworden.

Gleichgewicht.

Das Gleichgewicht, die oberste Norm der Architektur und Bildkomposition, durchdrang in nicht geringem Maße als strenge Forderung die Landschaftszeichnung. Den fundamentalsten Ausdruck desselben bedeutete die Wagrechte, welche die wogenden Breiten und Höhenmassen durch eine bestimmte Lagerung zum Stillstande brachte. Schon der untere Rand gab als markante Linie die Vorstellung horizontaler Bodenfestigkeit, die sich im Vorder- und Mittelgrunde noch vielfach wiederholte und verstärkte, bis zum fernen Horizont und selbst bis in die Wolkenschichten hinein (Abb. 215[1], 312 und

[1] Albertina, Inv. Nr. 8083. Feder. Ausschnitt.

219, Nr. 1, 2, 3). Am deutlichsten stellt sich die Hervorhebung der Horizontalen in ovalen oder kreisrunden Formaten ein und wird durch gerade aufstrebende Bäume oder Architekturen noch gefördert[1].

Horizont. Ein wesentliches Regulativ der wagrechten Schichtungen ist der Horizont selbst, ob als auslaufende Ebene oder von Bergen überragt aufgefaßt. Seine Lage wechselt im Vierecke mit der zeitlichen Entwicklung und mit dem Inhalt. Im allgemeinen läßt sich beobachten, daß er ursprünglich in dem knapp über dem Bildrand sich erstreckenden Bodenstreifen lag (Abb. 279)[2] und im 14. Jahrhundert bereits bis an den oberen Rand reichen konnte. Die noch nicht erloschene Tradition, das Hintereinander durch ein Übereinander darzustellen, und die Freude an dem Epischen, über die Figurenköpfe hinaus noch allerlei Beiwerk anzubringen, führten zu dieser Flächenfüllung (Abb. 235). Ein berühmtes Beispiel bildet Pisanellos Hubertusbild (London). Aber soviel man auch in den Hintergrund hinein erzählte, man schuf doch nur eine blickhemmende Hochwand. Trat auch im Quattrocento infolge der perspektivischen Erkenntnisse und besserer kompositioneller Verbindung von Raum und Handlung bereits ein Herabsinken ein, so gab die Erzählerlust im Süden und Norden noch allerlei Anlaß zu Hemmungen. Man suchte wie Leonardo, Brueghel (Abb. 228, 239) den hohen Horizont durch hochgewählte Standpunkte, die einen erweiterten Ausblick ergeben sollten, zu motivieren. Als die selbständige Landschaft eintrat, konnte er sich bereits mit einem Drittel der Höhe begnügen (Altdorfer). Die tiefste Lage fand er in holländischen Niederungs- oder Seelandschaften, wo er im untersten Viertel, selbst Siebentel, lag. (Van Goyen, A. Cuyp, Ph. Koninck, Everdingen, Bakhuysen, R. Zeeman[3].)

Vertikale. Die Wagrechte gegensätzlich verstärkend, treten in Bauwerken, Baumstämmen, Schiffen und stehenden Figuren die Vertikalen als das Gelände befestigende Faktoren hinzu. Das Betonen der einen und anderen Richtung steht im gegenseitigen umgekehrten Verhältnisse. Eine nur darf dominieren (Abb. 312). Ein gleichmäßiges Hervorkehren beider Gleichgewichtsmomente führt zur Vernichtung des landschaftlichen Organismus und gestaltet die Natur zu einem geometrischen Gebilde. Vorherrschend erscheint das vertikale Prinzip in Hochformaten, wo große Objekte wie Architekturen, Ruinen, Felsen und Gebäume dicht an den Vorderrand herantreten. Sowie die betonten Horizontalen (Niederungen, breite Flußtäler, Seen und Meere) die Vorstellung der Raumbreite vermitteln, so steigern geradlinig aufsteigende Glieder jene der Raumhöhe (Abb. 220). Schwankende, unklare Wirkungen finden ihren sicheren und eindeutigen Abschluß in den Umfassungslinien der Zeichnung (Abb. 230), selbst im Blattrand, im Gemälde durch die kräftigen Rahmenleisten, wodurch das Gleichgewicht äußerlich nochmals festgelegt wird und der Ausschnitt fein abgewogene Maße erhält. War dagegen eine bestimmte Bildform gegeben oder gar eine ovale oder lünettenartige vorgeschrieben, dann hatte sich der Inhalt erst recht den Breiten- und Höhenmaßen unterzuordnen.

Raumbreite, Raumhöhe.

[1] Schon in kreisförmigen Vasenbildern war dies Prinzip klar. (Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, I. Serie, I. Bd., Sp. 620, Abb. 190 u. 191). [2] Kämmerer, op. cit., S. 27.

[3] Bei Jan Porcellis auf zwei Neuntel. Vgl. auch W. Fraenger, H. Seghers, München und Lpz. 1922, S 65 u. 87.

So wie die religiösen Tafelbilder inmitten der Kapellennischen dem Zwange der umgebenden Architektur folgten und sich symmetrisch einreihten, so war die landschaftliche Symmetrie wieder eine Konsequenz der Bildgesetze. Die Anordnung der Flächenschichten parallel zum unteren Bildrand erleichterte den gleichmäßigen Aufbau, die Verteilung der landschaftlichen Glieder nach beiden Seiten hin und in abstufender Weise selbst in die Tiefe hinein gleich den sich verjüngenden Heiligenfiguren. In den Tafelbildern erscheint die proportionale Gruppierung der Naturbestandteile um den figuralen Mittelpunkt

Symmetrie.

Abb. 216. Claude Lorrain. Römische Landschaft mit betonter Mitte.

ausgeprägter als in Fresken, wo sich die Fesseln lockern. Der symmetrische Zuschnitt der Natur bleibt immer erkennbar. Erst in der venezianischen Landschaft, und wir denken hier noch nicht an die asymmetrische, beginnt eine freiere natürliche Anordnung aller Glieder und Gelenke, wenngleich die Symmetrie, kaum bemerkbar und doch vorhanden, auch hier eine ideelle Mitte anstrebt.

Die vor der Natur entstandene Landschaftszeichnung nimmt bereits auf diese Tradition Rücksicht und ordnet die Hauptglieder derart an, daß dieselben entweder seitlich gestellt die Mitte einschließen (Abb. 228) oder sie direkt einnehmen. In der selbständigen Landschaft wird die Achse bald durch Aufstellung dominierender Mittelstücke (Berge, Baumgruppen, einzelne Baumstämme oder Alleen, Schiffe, Schlängelfluß oder Straßenband), bald durch gleichwertige Seitenmassen (Seitenkulissen) sichtbar gemacht; oder bei diagonaler Auffassung durch ungleichwertige, von denen die eine in den Vordergrund, die andere in den Mittelgrund gesetzt wird. Häufig wirken auch alle drei Formen

Betonung der Mitte.

zusammen (Abb. 216)[1]. Namentlich vermag der in die Mitte des Horizontes gestellte Augenpunkt eine zentrale Absicht wirksam zu bezeichnen. Ein Schulbeispiel hiefür bietet Hobbemas berühmte Allee bei Middelharnais in der Londoner Nationalgalerie. Entbehrt die Landschaft wie z. B. in Breitstücken mit Flachland, Seespiegel, Niederungen der Seitenkulissen, so ergibt sich durch Hervorhebung eines markierenden Objektes, etwa eines Schiffes, ein Mittelpunkt oder Schwerpunkt der Gesamtfläche (Abb. 219, 1).

Diagonale.

Im Zusammenhang mit diesen ausgleichenden Gesetzen stehen die regulierenden Diagonalen. Ihre symmetrische Teilung des Viereckes erleichtert das

Abb. 217. A. Cuyp, Wasserschloß. Naturstudie.

proportionale Verschieben der Hauptmassen, die Anordnung von Landschaft und Staffage (Abb. 107). Selbst in dem dargestellten Aufruhr der Elemente wirken sie scheidend. In Abbildung 225 betonen die beiden Wellenberge mit den schief geworfenen Masten und die beiden dunklen Wolkenzüge die Hauptrichtungen der Diagonalen und damit Symmetrie und ideelle Mitte.

Organische Verbindung.

Gleich den Hauptgliedern unterstehen auch untergeordnete Teile derselben Notwendigkeit, auf beiden Seiten nach guten Verhältnissen zu füllen, zu verteilen und auszugleichen. Ihre innere Eingliederung, ursprünglich rein kompositionell und dekorativ, wird erst allmählich durch angewandte Naturstudien zum organischen Ganzen. Im Quattrocento erfolgte sie nur bedingungsweise, die Teile erinnern noch an aneinandergereihte Motive. Selbst Leonardos Mahnung, alle Gliedmaßen der Dinge, die Glieder der lebenden Wesen wie auch jene der

[1] Albertina, Inv. Nr. 11623; Bister und Tuschlavierung auf blauem Papier; 19·5 × 27·3 cm.

Landschaft (*le membra de paesi*) gut zu machen verstehen, konnte bei seinen Zeitgenossen nicht die Empfindung für eine gewachsene Natur wachrufen (§ 66), weil Handlung und Figuren Beherrscher der Fläche blieben. Schon aus diesem Grunde läßt sich das schwere und späte Aufkommen der naturalistischen Landschaft gegenüber der dominierenden Dekorative erklären.

Asymmetrie.

War die Landschaft in ihrem flächenmäßigen Zusammenschluß asymmetrisch behandelt, so mußte nicht erst der Augenpunkt seitwärts gerückt erscheinen, um eine optische Verschiebung nach links oder rechts zu erzielen. Die Asymmetrie konnte auch durch ungleiche Flächenfüllung erfolgen (Abb. 234). Es genügte ein einseitiges Aufrichten schwerer Baum- oder Felsmassen, um den Eindruck des Ebenmaßes aufzuheben. Wirkte der Augenpunkt mit und zogen sich die Hauptglieder des Geländes so wie einzelne Richtungslinien schräg in die Tiefe, war der Effekt um so deutlicher und die Tiefenbewegung führte zur lebendigsten Raumillusion (Abb. 220, 221). Weil damit das Schwergewicht an die eine Seite rückte und die entlastete Hälfte den Eindruck des Uferlosen erhielt, wurde dieselbe durch einen Tiefenansatz (Figuren, Boote, Baumstämme, schmale Architekturen) gefestigt (Abb. 220, 241)[1]. Nicht immer vollzog sich dieser Ausgleich schon in der Zeichnung, selten aber fehlt er in dem durchgeführten Gemälde.

Abb. 218. A. Cuyp. Verwendung der Naturstudie im Bilde.

Ausgleichung.

Wie auf einer Wage werden rechts und links Gleichgewichtsobjekte aufgestellt, wenn die perspektivische Auffassung das Auge nach zwei Seiten hin, gewissermaßen nach zwei Verschwindungspunkten bildeinwärts leitet. In der Cuypschen Landschaftszeichnung (Abb. 217) war zuerst nur die einseitige Schrägenführung beabsichtigt[2]. Die diagonale Ableitung vom Baume links über das Wasserschloß sollte direkt nach rückwärts zum Horizont führen. Die als Ausgleich gedachten zwei Figuren rechts waren zwar angefangen, aber dann weggelassen worden (in der Zeichnung nur die Beine schwach sichtbar). In dem ausgeführten Gemälde dagegen verfeinerte der Künstler das Prinzip, verwarf den hohen Baum und setzte, der Größe der beiden Figuren entsprechend, einen niederen Strauch als Ausgleicher an, weil er die Tiefenwirkung des Schlosses auch nach linkshin freimachen und den symmetrischen Aufbau hervorheben wollte (Abb. 218)[3].

Schemen.

In der Abb. 219 soll ein Versuch dargestellt werden, einzelne Hauptschemen, meist holländischen Zeichnungen entnommen, in monochromer Weise aufzuführen, um die Tatsache zu erweisen, daß die erkannten Flächengesetze im Geiste der Maler lebendig blieben, auch wenn man vor der Natur studierte. Neben Parallelen als Horizonte (1, 2, 3) erscheinen statt der einfachen Diagonalen (6)

[1] John Burnet, Notions pratiques, Paris 1835, S. 8 u. Pl. I (Französ. Ausg.).
[2] Albertina, Inv. Nr. 8568. Kreide; 18 × 27 cm. [3] London, Nat. Gallery, Nr. 824.

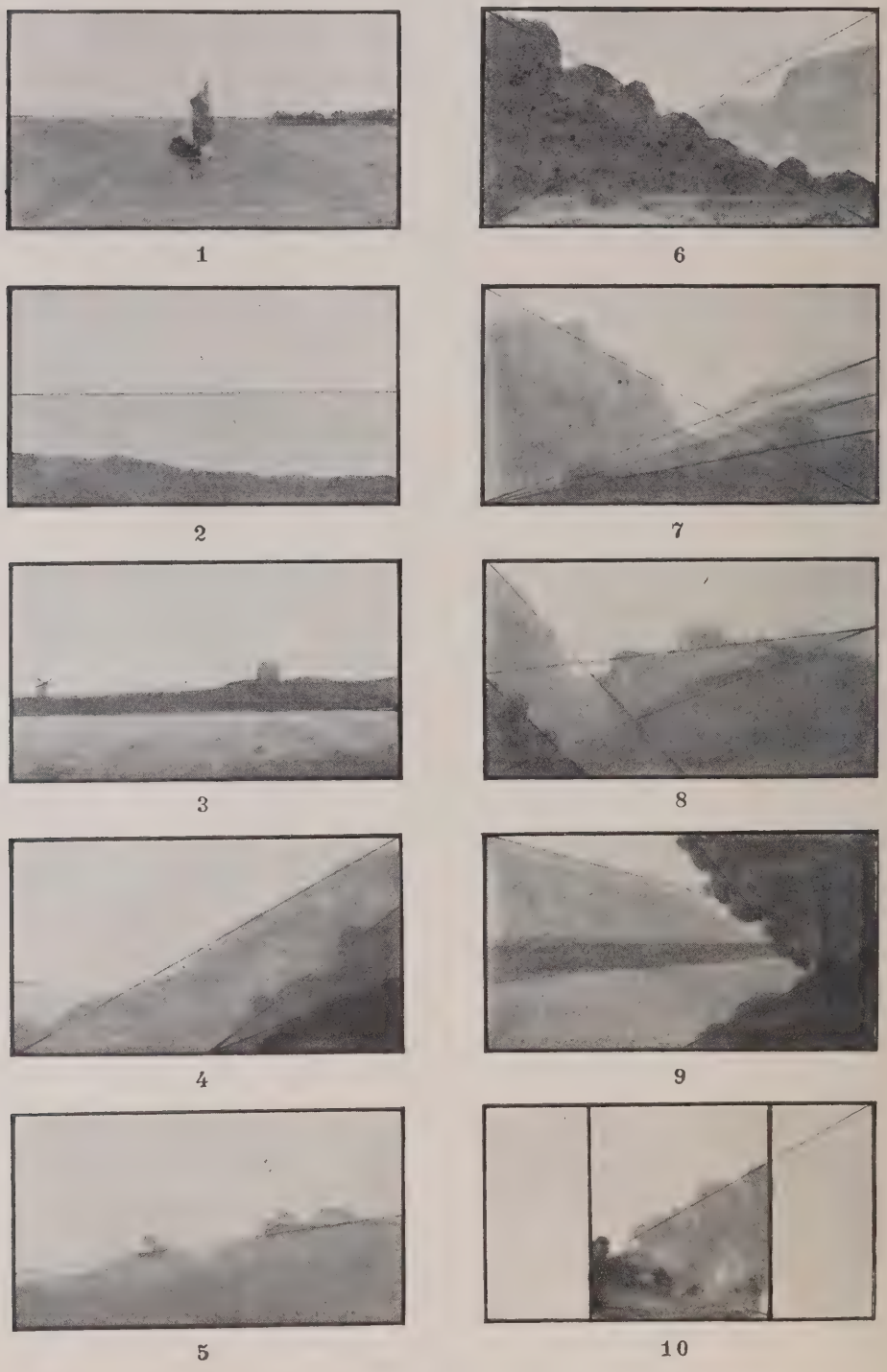


Abb. 219. Landschaftliche Schemen über Flächengliederung und Raumwirkung. Nach eigener Zusammenstellung.

auch andere Hilfslinien, Schnittlinien, gedacht oder wirklich angedeutet, etwa von der Seitenhälfte oder dem Seitendrittel zur Hälfte der Basis. Oder bei asymmetrischen Landschaften Diagonale (4, 8), welche die Licht- und Schattenmassen innerhalb der Umrahmungsverhältnisse von Höhe, Breite und Tiefe regelten. Dabei herrscht überall der Grundsatz, daß die kräftigsten Massen nicht die Hälfte der Gesamtfläche überschreiten. Der Vereinfachung halber wurden nur Querstücke herangezogen, obgleich für Hochstücke dieselben Prinzipien, wenig geändert, gelten. Diese Schemen, welche sich beliebig vermehren ließen, führten zu zahllosen Kombinationen und gestatteten dem Zeichner bei aller scheinbaren Gebundenheit dennoch ein freies Schalten und Walten.

Bei Verwendung einer Zeichnung zu einem Bilde erfolgte notwendigerweise noch ein weiterer Ausbau und ein strengeres Handhaben der Schichtengliederung im Interesse der Farbentöne. Dieses nach in Meisterschulen erworbenen Normen erfolgende Zeichnen zeigt sich indes nur bei vollendeten Landschaften, nicht bei Teilstudien, wie einzelnen Hütten, Baumgruppen usw., die nicht mehr als ein Fixieren von Bedarfsstücken bedeuten sollten.

Raumtiefe.

Gleichgewicht und Flächengliederung hatten sich allmählich den mächtigen Bestrebungen, Raumtiefe zu gewinnen, unterzuordnen. Das anfänglich verwendete Mittel primitiv hintereinander aufgestellter Objekte als Raumschichten, ein falscher hoher Augenpunkt, genügte bald nicht mehr, so sehr man auch deren Überschneidungen betonte und ausgestaltete. Man suchte nach neuen Requisiten, die der Übersicht halber in der hier folgenden Aufzählung zwar getrennt angeführt werden, aber in der praktischen Verwendung nur in gegenseitiger, sich verstärkender Zusammenwirkung verstanden sein wollen. Deutlicher als Zeichnungen illustrieren deutsche Holzschnitte und Stiche, Radierungen holländischer und italienischer Meister die Entwicklung aller Tiefenvariationen. Sie sind insofern belehrender, als sie ob ihrer selbständigen Bestimmung gleich gemalten Landschaften alle Behelfe ihrer Zeit enthalten und doch linear aussprechen, während Zeichnungen als Vorarbeiten vielfach nur Zwischenstufen bedeuten.

Raumschichten.

1. Die Klarmachung der Raumschichten vollzog sich anfänglich nach frontalen Gesichtspunkten und äußerst langsam. Sachte schloß sich an den Bodenstreifen romanisch-gotischer Zeit (Rasen, Erdhügel, Plattform, Rampe) ein wellenartiger Hintergrund an, der sich eines Tages zur Berglandschaft entwickelte. Und wieder nach großen Zeitspannen schob sich ein Mittelgrund ein. Die Erdbank vorne blieb noch lange Zeit die Dominante, die willkommene Bühne für jede Art szenischer Darstellung (Abb. 218). Selbst die ins Freie gestellten Konversationen zeigten noch eine gequaderte Plattform mit Brüstung (Giorgione), über welche sich der Blick in die Ferne schwang. Der verdeckte Mittelgrund wurde im Geiste ergänzt und verstärkte die Entfernung. Der Einschub des Mittelgrundes wird zuerst bei Roger, in Italien bei Masaccio beobachtet[1], streng farbig oder tonig erst bei den Vlämen durchgeführt und immer im unvermittelten Anschluß an den Vordergrund (Abb. 240). Lomazzo[2] stellte für seine Zeit direkt die Regel der Dreiteilung (*tre parti*) auf, die sich aber

[1] Masaccio, Kreuzigung, S. Clemente, Rom; vgl. Guthmann, op. cit. S. 155.

[2] Tratt. Compositione del fare i paesi diversi, p. 473.

Abb. 220. Altdorfer. Landschaft mit Baum als Tiefenwirker.

wieder durch das weitere realistische Studium, durch das Einfügen vieler Zwischenglieder zu einem kontinuierlich organischen Ganzen verlor.

Perspektive.

2. Die mit größtem Eifer theoretisch betriebenen perspektivischen Studien konnten, abgesehen von dem Architektonischen und der Verjüngung gleichartiger Objekte bildeinwärts im Sinne der Distanzwirkung wie Bäume, Figuren, keine allzu weite Verwendung finden, es sei denn, daß man Feldparzellen

fluchtlinienartig einfügte (Abb. 215, 227) oder sich verjüngende Flußläufe durch zeichnerische Kunstgriffe ausnützte (Abb. 227) oder Wolkenzüge einem beiläufigen Augenpunkte zuführte.

3. Eine wirksamere Blickführung erstrebten die Tiefenleiter. Was das Auge hinterwärts zu führen vermochte, wurde herangezogen. Ihre Anzahl ist eine große und ihre kombinierte Anwendung eine endlose. Jeder der drei Gründe hatte seinen Apparat. Der hier primitivste und auch späterhin in ungeschwächter Wirkung angewandte Behelf war der des Vordergrund-Tiefenansatzes, der bereits erwähnte horizontal gelagerte Plan (Rampe) oder der dreieckige Zwickelstreifen (Versatzstück), um dem Blick eine Abflugstätte zu bieten. Vielfach erweitert und gesteigert wurde er durch Staffagefiguren, die sich silhouettenartig vom Hintergrund abhoben. In Wasserlandschaften beginnt der Plan oft erst in der Mitte (Abb. 219, Nr. 3). Ebenso häufig treten die vertikalen Tiefenleiter in Funktion, wie seitlich postierte Architekturen, Felsen (Seitenkulissen, Abb. 234), oder, der gewöhnlichste Fall, bis an den Oberrand ragende Baumstämme mit oder ohne Krone. Die dadurch geschaffene Tiefenwirkung erscheint um so täuschender und kräftiger, je stärker gleichzeitig die Größen- und Tongegensätze sich äußern. Kräftige Lavierungen des Vordergrundes bezwecken eine besondere Trennung und Raumferne. Aber selbst rein linear arbeitende Zeichner wie Altdorfer, Wolf Huber erzielen durch auffallende Steigerung des Maßstabes ihre Erfolge (Abb. 220)[1].

Tiefenleiter

des Vordergrundes,

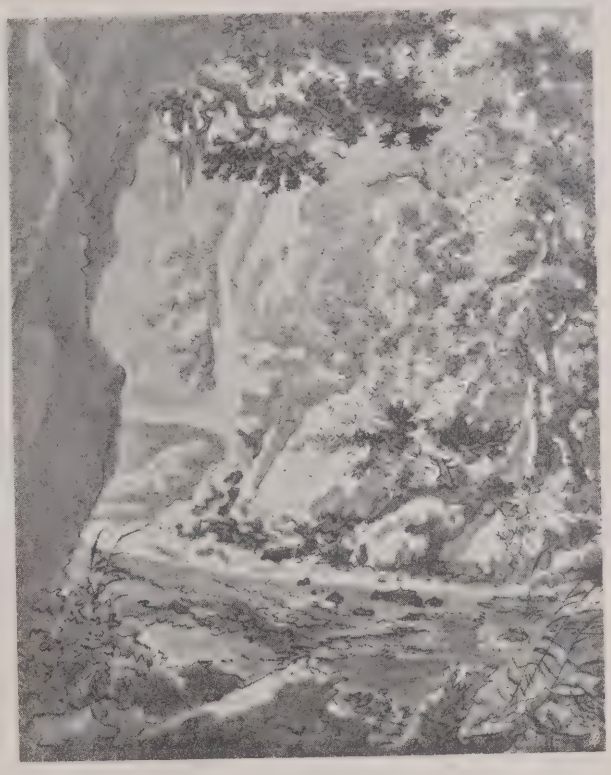


Abb. 221. Jan Both. Landschaft mit Seitenkulissen.

Hieher gehört auch das Aufstellen mächtiger Seitenkulissen, bald einfach, bald rechts und links bis zum beengten Durchblick in die Weite. Dies hatte seine Vorläufer in dem hinter den Hauptfiguren religiöser Darstellungen angebrachten Draperiedekor oder Baum- und Buschwerk, um eine wirksame Folie zu schaffen. Giorgione und noch mehr Tizian geben bereits viele Beispiele. Außerdem bot der Gegensatz einer nahen dunklen Wand zur lichten Ferne

[1] Aus: Graph. Gesellsch. 1906, A. Altdorfers Landschafts-Radierungen, hsg. v. M. J. Friedländer, Taf. II. Original Wien, Albertina. Bartsch 67.

der Blickbewegung einen besonderen Reiz. Die realistische Landschaftszeichnung hat dieses dankbare Motiv weiter ausgebildet. Der Fernblickausschnitt und die verdeckenden Wände ließen sich endlos variieren (Abb. 221)[1].

des Mittelgrundes,

So wie der Vordergrund enthält auch der Mittelgrund seine tiefenwirkenden Organe. Mitten durch die Landschaft ziehen, oft schon vorne am Rande ansetzend, breite Ströme und Kanäle, Straßen, Alleen, Buschzeilen, Felsgrate bald im Zickzack, bald schräg geführt, dem Hintergrunde zu. Ergänzend tritt die einwärts bewegte Staffage hinzu. Und in gleicher Weise erschließen die Hintergrundteile, entweder Hügel oder Berge, durch ihr Angrenzen an die Atmosphäre, besonders aber durch ihre zarten Konturen und abgeschwächten Töne die letzte Ferne.

des Hintergrundes.

Tiefendrehung.

4. Einen mächtigen Umschwung erfuhr das Bestreben aller Raumverwirklichung durch die Drehung des frontalen Aufbaues schräg in die Tiefe hinein. Der Zeichner saß seinem Ausschnitt diagonal gegenüber, so daß sich die Hauptmassen für das Auge auch diagonal in Bewegung zu setzen und in der Ferne zu verjüngen schienen (Abb. 220, 241). Der neue Tiefenzug, der früher schon in figuralen Kompositionen auftrat und den Wölfflin die Entwertung der Fläche nennt, tritt bereits nach 1500 in Geltung. Dürers Marienleben weist in dieser Beziehung figural und landschaftlich schon deutliche Ansätze auf (B. 78, 90). Zur Steigerung der schrägen Tiefenbewegung verwendete man nicht nur in die vorderste Schicht gelegte und perspektivisch gerichtete Stämme gefällter Bäume, Felsklötze, Dämme, Flußufer, sondern nützte auch Tiefenweiser rein zufälliger Art aus, wie in die Landschaft hinein oder heraus wandernde Tiere (Viehtrieb), Wagen (Transporte), Reiter und Kähne. Hiebei entwickelte sich ein endloser Staffagenreichtum, dessen Wirkung sowohl der Belebung, als auch allen räumlichen und kompositionellen Gesetzen zu dienen hatte.

Einzelmotive.

Luftperspektive.

5. Die Loslösung dieser summarisch angeführten und hintereinander gelagerten Raumteile geschah durch Licht- und Schattengegensätze. Die primitiven Buchillustrationen erhielten zunächst durch Ausfüllen mit schlichten Farben Tiefenwert. Und späterhin im 16. Jahrhundert (Niederlande) strebte man im Anschluß an die gemalten Landschaften eine räumliche Schichtung durch zwei oder drei Farbentöne an, vorne braun, Mitte grün, Ferne blau (Abb. 240). Schwieriger gestaltete sich das stufenweise Anordnen und Abschwächen in monochromen Zeichnungen mit Feder, Kreide oder Rötel. Abb. 222 läßt das Versagen aller Tiefenleiter erkennen, weil der Künstler sich die gegensätzlichen Linienwerte oder Schichtenlavierungen versagt hat[2]. Gerade die Tiefenleiter werden eifrig zur Schattierung herangezogen und deshalb herausgehoben. Beim naturalistischen Landschaftszeichnen nimmt man schon in der Wahl des Ausschnittes auf jene Glieder Rücksicht, die in sich lebendige, Licht und Schatten bildende Wirkungen enthalten. Ein künstlerisches Zutun ist unvermeidlich. Weil es sich um ein Loslösen des einen vom

[1] Aus Handz. alter Meister, hsg. v. Moes I, 17. Braunlavierte Feder. Amsterdam (Verlag Hiersemann, Leipzig).

[2] Albertina, Inv. Nr. 20.126, braune Tinte; 15 × 22 cm.

andern, um räumliche Gegensätze handelt, werden helle und dunkle Töne scharf und dicht hintereinander abgesetzt, kraftvoll im Plane, dann locker und bis in die Ferne sich verschwächend. Je stärker die Tonunterschiede der einzelnen Organe, desto wirksamer die Luftperspektive des Ganzen. Frontale oder schräge Auffassung ergeben unter diesem Gesichtspunkte eine völlig verschiedene Wirkung, die erste wohltuende feierliche Ruhe, die zweite flüchtende Bewegung und Erregung.

Harmonie.

Trotzdem müssen in beiden Fällen die verschieden getonten Glieder zur Komposition und selbst zur Umrahmung in bestimmten harmonischen Verhältnissen stehen. Schatten und grelle Lichter haben sich nach der ganzen

Abb. 222. Wolf Huber, Traunkirchen. Umrißlandschaft.

Fläche hin das Gleichgewicht zu halten. Wieder ersetzt hier der gestaltende Künstler das Lückenhafte des Naturbildes und gleicht nach freiem Ermessen aus (Abb. 225).

Weitere Funktionen: lokalisierend,

Die Teile einer Landschaft haben außer den erwähnten Funktionen der Balance, der Flächenanordnung und Tiefenwirkung noch weiteren Aufgaben zu dienen. So bietet die Lokalisierung der Handlung dem Künstler reiche Gelegenheit, örtliche Elemente hineinzutragen. Sie äußert sich im gotischen Zeitalter durchaus naiv und heimatlich und scheut sich nicht, in biblischen Begebenheiten eine Windmühle anzubringen. Das landschaftliche Fabulieren erreicht, wie z. B. bei dem bethlehemitischen Kindermord (Brueghel), kein Ende. Mythologische Darstellungen bedürfen antiker Tempel und Ruinen, Säulenreste, sanfter Gebirgslinien, Quellen. Der Aufwand ist hier ungeheuer und nur zu häufig

wandelt sich das Notwendige ins Breit-Dekorative. Die Lokalmotive bedeuten gleichzeitig für jede Periode Stilmotive.

hervorhebend,

Für die Darstellung der Hauptpersonen übernehmen einzelne Teile eine erläuternde, hinweisende Funktion, um sie flächenmäßig ersichtlicher zu machen oder durch eine farbige Folie herauszuheben. Schon der Maler der Fresken in Santa Maria antiqua um 741 vergliederte seine Komposition mit Bergkonturen[1]. Giotto handhabte bewußt den Kunstgriff. In der Abbildung 223 erhält die Hauptgruppe, Mutter und Kind, außer der Mittelstellung noch eine umrahmende Verstärkung durch den lichten Felskegel und die Bäumchen[2]. Anderseits werden dadurch Einzelfiguren oder Gruppen getrennt. Andere Glieder binden Vorder- und Hintergrund. So erfuhr schon 1370 in der Geburt Christi (Weltchronik des Rudolf von Ems) der noch lose aneinander geklebte Inhalt der ganzen Fläche durch ein Fluß- und Wegband Zusammenhang und Schichtung (Abb. 235).

abrundend.

Abb. 223. Giotto, Flucht nach Ägypten.

Hieher gehören auch jene organischen Teile, welche das Ineinanderflechten aufrechter und schräger Gebilde besorgten. Einen harmonischen Linienfluß erreichte die Landschaft erst durch das runde Lineament, welches das Vertikal- und Horizontalgerüste verband und in seinen Härten abschwächte. Es sind dies die Umrisse naher und ferner Baumkronen, der Gebüsche, der Berge, Hügel und Felsen, Konturen welliger Terrainbewegungen, des bewegten Wassers, der Wolkenballen, selbst tierischer Körper.

Stimmungselemente

Vereinzelt bereits in der Hintergrundlandschaft historischer Darstellungen, in reichster Fülle aber in der selbständigen Landschaft können gewisse Glieder zu Stimmungsträgern werden. Als solche bilden sie in ihrer Einzel- oder Gesamtwirkung den besonderen Reiz einer Landschaft, aber auch den persönlichsten Ausdruck eines Künstlers. Ob episch, reflektiert, ideal oder naturalistisch, ob als Symbole einer nach allen Seiten ausgeglichenen Natur oder Motive eines in allen Teilen linear oder farbig dargestellten Aufruhrs, immer wird es sich darum handeln, daß der Künstler jene großen und kleinen Elemente in einem Ausschnitt gesammelt, verdeutlicht und gesteigert vorträgt, wie sie für ihn maßgebend waren, die aber gleichzeitig in

[1] Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrh., Taf. 180.

[2] Padua, Arenakapelle. — Weitere Beispiele dieser Art bei Giotto (J. Guthmann, op. cit. S. 20: Die Bedeutung giottesker Landschaftslinien).

uns durch Rückerinnerung an Selbstgeschautes oder Erlebtes einen bestimmbaren oder unbestimmbaren Gemütszustand, ein klares oder verschwommenes Gefühl, eine Stimmung hervorzurufen imstande sind, wenngleich nur in den seltensten Fällen sich die Empfindungen von Geber und Empfänger zu decken vermögen. Die Heranziehung der Jahreszeit mit ihrem bunten Wechsel der Tagesstunden, mit Sonnenlichteffekten, nächtlichen Beleuchtungen oder großen Naturereignissen, sie bedeuten nur gewöhnliche Beispiele gegenüber hundert andern undefinierbaren, in feinsten Abstufungen verschwimmenden Stimmungsbildern. Nur der sensible Landschafter weiß den Grundton herauszufühlen und den Akkord entsprechend seiner Empfindung anzuschlagen.

Die Farben sind ihm sein bestes, aber nicht einziges Darstellungsmittel. Auch Radierungen, also monochrome Ausdrucksweisen, vermögen starke Stimmungen auszulösen (Rembrandt, H. Seghers). Seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts förderte die Zeichnung das Aufsuchen derartiger Motive, das Zusammenbauen derselben nach Qualität und verstand es bald, sie linear und malerisch zur Geltung zu bringen. Es bedurfte tatsächlich erst der genialen und sensitiven Entdecker.

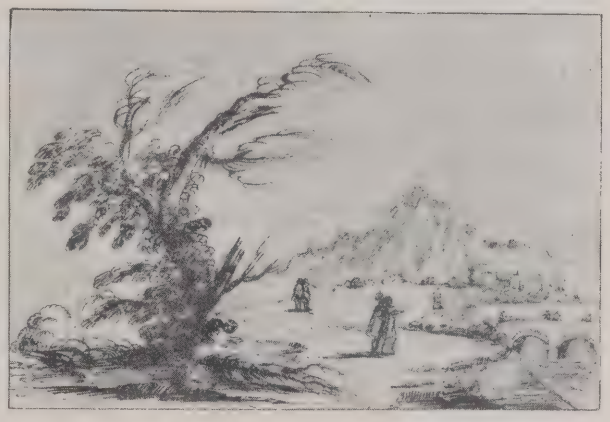


Abb. 224.
Guercino, Landschaft mit sturmzerzaustem Baum.

In den vedutenmäßigen Darstellungen werden wir kaum Spuren davon entdecken. Es war die künstlerische Mithilfe, die bewußte Hervorhebung bestimmter Steigerungselemente nötig, sichtbarer Mittel, welche entweder das Gefühl des Naturschweigens oder des Aufruhrs und der Bewegung erzeugen sollten. Die Ideallandschaft z. B. hält es bei möglichster Betonung der Mitte und Einhaltung der Symmetrie mit dem Vorherrschen der Wagrechten im Mittel- und Hintergrund, mit weichen Bergkonturen und abgerundeten Baumkronen. Die Horizontale und sanfte Bogenlinien sind ihre Elemente für das Friedlich-Abgeklärte. Treten hiezu noch Objekte inhaltlicher Natur, wie antike oder Pastoralmotive, so bezwecken sie nur mehr illustrative Verstärkungen. der Ruhe,

Reichere Gelegenheit und größere lineare Ausbeute aber bot die erregte Natur, das Hereinziehen elementarer Ereignisse und Gewalten, Wetterstürme, Wasserfälle und Wogendrang, das Ausnützen linearer Gegensätze, scheinbares Aufheben des Gleichgewichtes, Einführen vieler Schrägen und Überschneidungen, seitlich tiefgehaltener Beleuchtung, greller Gegenüberstellung dunkler und heller Massen und das Herausarbeiten wirkungsvoller Silhouetten, wie etwa schroffer Felskanten vor lichtem Himmel. Ihre Wirkungen auf den Beschauer bestehen nicht allein in der Rückerinnerung aufgenommener Erlebnisse, sondern tatsächlich auch in der Erregung physiologischer Sehvorgänge. der Bewegung.

Renaissance und Barocke.

Dieser Ton wurde zuerst nur leise angeschlagen. Die Renaissance begnügte sich, gleich den maßvoll bewegten Figuren, mit dem Gezweig eines Baumes, das «bald bogenförmig sich nach der Höhe wölbte, bald herabbeugte, bald sich nach innen oder auswärts kehrte, bald sich wie Seile miteinander verflocht»[1]. Die Barocke brachte bereits den halbverdorrten, vom Sturme hart zerzausten Baum mit einem Zickzack von Stamm und Geäst. Die Assoziationen werden hier fühlbarer. Guercino macht hievon reichlichen Gebrauch (Abb. 224)[2]. Man sucht emsig nach neuen Schrägenerzeugern. Sogar die wie auf der Flucht befindlichen Staffagefiguren werden tektonisch ausgenützt, um durch schiefe Haltung, fliegende Gewänder die Vorstellung hastender oder fluchtartiger Bewegung und damit eines Ereignisses zu erwecken.

Im vollen Besitze reicher Mittel weiß sich die holländische Landschaft. Als Beispiel einer vollständigen Aufhebung allen Gleichgewichtes in Linie und Tonung diene eine L. Bakhuysen-Zeichnung (Abb. 225)[3]. Himmel und Wasser im Aufruhr, alle Masten in schräger Lage, zerfetzte Segel und lockere Raastangen hängen nach allen Richtungen, Wolkenmassen durchstürmen den Himmel und nur der vor einer dunklen Wolkenwand geisterhaft aufragende Fels mit dem Turm sowie die Umrahmungslinien erregen in dem Beschauer noch das Gefühl eines festen Haltes. Weitere Steigerungen kommen noch durch den Tuschpinsel zum Ausdruck, wenn das Lineargerüste in stimmungsgemäße Licht- und Schatteneffekte gesetzt wird. In derselben Zeichnung bewirken das Zusammenballen von Schattenmassen und die grelle Seitenbeleuchtung einen düsteren Kontrast. Gerne verstärkten einzelne Holländer die Stimmung durch Hereinziehen gruseliger Elemente: Nachtstimmung mit schwarzem Gewölk, durchbrechendem Mondlicht und hellen Wolkenrändern, gebrochenen Bäumen, Galgen und Rad (Abb. 226)[4]. Die Zeichnung überschreitet hier bereits ihre Grenzen und strebt nach Bildwirkung. Bei Nachtlandschaften greift man außerdem nach blauem Naturpapier, um das Silberlicht auf Dächern, Wiesen und stillen Wässern mit Hilfe geschickter Höhungen zu erzielen (Aert van der Neer).

Staffage.

So wie die Landschaft einst eine Ergänzung des Figuralen bildete, stellte sich jetzt das Figurale in weitgehender Anwendung und Unterordnung in den Dienst der ersteren und orientierte den Beschauer rasch über die Vorgänge in der Natur[5]. Die Sprache der Staffage, der Figurinen[6], wurde in einzelnen Schulen immer lauter. Hirten, Jäger, Schiffer, Fischer und Landleute leiteten und förderten die Gesamtauffassung und Stimmung im Sinne der künstlerischen Absicht, führten aber auch den Manieristen zur öden Spielerei. Es darf immer als ein

---

[1] Alberti, S. 128.

[2] Albertina, Inv. Nr. 2433, Feder. Eine andere, rein ornamentale Funktion hatte der verdorrte Ast bei den Deutschen.

[3] Albertina, Inv. Nr. 10.008, braune Pinselzeichnung. 16 × 27 cm.

[4] Albertina, Inv. Nr. 9983, Pinselzeichnung in Tusche und weiß.

[5] Ernst Zimmermann, Die Landschaft in der venetianischen Malerei bis zum Tode Tizians. In Beiträge zur Kunstgesch., N. F. XX, Leipzig 1893, S. 139.

[6] Reinhold, Zeichenschule, 1786, S. 257: «Figurine ist der Name aller Figuren im Kleinen, welche die Landschaft und alle Gemälde zieren.»

Abb. 225. L. Backhuisen. Stürmische See. Albertina.

Zeichen stärkster Naturvertiefung gelten, wenn Zeichner und Maler es wagten, von diesem Universalmittel abzusehen.

Entwicklung.

Konform unserem Plane handelt es sich nicht um eine Gesamtdarstellung der Landschaft, sondern nur um eine vereinfachte Darlegung der Prinzipien, wie sich dieselben innerhalb der Zeichnung in Italien, Deutschland, in den Niederlanden und Frankreich geltend gemacht haben, vom einfachen landschaftlichen Hintergrund in Heiligen- oder Profandarstellungen angefangen

Abb. 226. Hendrik van Minderhout. Nachtlandschaft.

bis zur vollen Selbständigkeit, zum unabhängigen, von eigenen Baugesetzen beherrschten Kunstwerk.

ITALIEN. Ihrer Entstehung nach hatte die Landschaft gleich dem architektonischen Hintergrund eine lokalisierende, symbolische Funktion. Nicht ein Urtrieb explosiver Naturfreude, wie bei den Tierdarstellungen, sondern belehrende Zwecke gaben in jenem Momente ihr das Dasein, als die Figuren nicht mehr in der Luft oder auf goldenen Gründen stehen, sondern ein Stück Erdboden berühren sollten. Erst nach Jahrhunderten erfolgte ein künstlerischer Ausgleich zwischen dem Heiligen und Irdischen. Noch im 15. Jahrhundert weisen deutsche Illustrationen den grün kolorierten, mit vergrößerten Pflanzen oder mageren Bäumchen geschmückten Rasenstreifen auf (Abb. 279)[1]. Entstehung.

[1] H. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. In Studien zur deutschen Kunstgeschichte 154, S. 114.

Schwierigkeiten.

Außer der Grundanschauung, daß die menschliche Figur einer Begebenheit schon genüge und für jede belehrende Darstellung ausreiche, waren das unentwickelte Naturempfinden und die unreife Kunstpraxis weitere Ursachen, daß man an der Natur teilnahmslos vorbeiging. Das ungeschulte menschliche Auge verhielt sich gegenüber der Erscheinungenfülle in einer Landschaft derart hilflos, daß es nur Einzelnes, nie den harmonischen, organischen Komplex aufzunehmen vermochte. Es sah nicht den Wald, sondern den Baum, und an dem Baume nicht eine Gesamtform, sondern nur Teile. Zeichnungen von Naturvölkern und die frühesten Miniaturen bezeugen dies. Auch jedes Schulkind von heute, vor die Schwierigkeit einer zeichnerischen Wiedergabe gestellt, beweist den kleinen Gesichtskreis und das bescheidene Erschauen schematischer Einzelformen. Das Vereinfachte, Bestimmte, wie es das Figurale (Mensch, Tiere, Gebäude) ermöglichte, das streng Konturmäßige frühester Zeichenweise versagte vor der zerfließenden Landschaft. Der Wiesenplan mit seinem Tausenderlei, die Baumkrone mit ihrem schwankenden, überreichen Gezweig, die schwimmenden, stetig wechselnden Wolken, die ruhelosen Wellen erschienen dem betrachtenden Auge und der nachfahrenden Linie lange nicht faßbar.

Symbole.

Man gab daher ursprünglich nur sinnbildliche Vertretungen. Der Fisch bezeichnete das Wasser, der Vogel die Luft, die Einzelpflanze die Wiese, den Plan, ein kümmerliches Stämmchen mit zählbaren Blättern oder dürrem Geäste den Baumwald, ein Felsstein das Gebirge. Die Art und Weise, wie man darstellte, war nur die Abstraktion einer Abstraktion, etwas mehr als Symbole, gleich den ältesten Schriftzeichen. Kalendarien begnügten sich mit Attributen des jeweiligen Monates. Darum auch in den frühesten religiösen Darstellungen nur die notwendigsten Hinweise auf die betreffenden Lokalmotive.

Traditionen.

Die in der antiken Landschaft bereits technisch und farbig hochentwickelten Stufen bildeten für die Ausgestaltung der Zeichnung in unserem Sinne keinerlei Grundlage, weil deren Traditionen längst verschwunden waren, es sei denn, daß in Miniaturen verwischte Reminiszenzen stückweise und kümmerlich fortlebten[1]. Wellenlinien als Wasser, darmartige Gebilde als Wolken erscheinen uns als derartige Erinnerungen. Die Art und Weise, wie man sich noch vor 1400 die Natur besah, lehrt das vielfach angezogene primitive Rezept Cenninos, ein Gebirge nach der Natur zu entwerfen (Kap. 88): «Nimm große Steine, rau und unpoliert, und zeichne sie nach, indem du ihnen Licht und Schatten verleihest, je nach deiner Einsicht» (Abb. 223). Auch im Norden noch bei Dirk Bouts, J. Patinir, Herry met de Bles, Orley, Jan Scorel galten die aus solchen Anschauungen herausgewachsenen steilen Felsen und Steinnadeln mit zackigen phantastischen Formen als allgemeiner Typus. Mir will es scheinen, daß man bei Baumdarstellungen auf gleiche Weise verfuhr, indem man abgeschnittene Zweige oder Fichtenzapfen als Modelle nahm. So manche frühe Formen in Miniaturen und Holzschnitten lassen keine andere Entstehung zu. Dies wäre nicht sehr verwunderlich, wenn man sich vor Augen hält, daß gerade die Miniatoren für ihre botanischen Werke (Hausbücher) nach abgeschnittenen

Fels und Baum.

[1] W. Kallab versuchte, den Zusammenhang toskanischer Landschaftsmalerei mit der Antike durch die Vermittlung der byzantinischen Kunst zu erweisen. (Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. XXI, 1900.)

Kräutern zu arbeiten gewohnt waren. Schließlich bedeutete diese Art Naturstudium immerhin einen Fortschritt gegenüber den nordischen ornamentalen Baumranken mit spiralförmigen Verästelungen, Knospen und Blüten[1].

Künstlerischer Anteil.

Erst in der Weiterentwicklung biblisch historischer Miniaturen, Fresken und Tafeln erhält der landschaftliche Hintergrund über die Forderung hinaus, Geschehnisse zu lokalisieren, einen künstlerischen Anteil: die Hauptfiguren herauszuheben, Gruppen flächenmäßig zusammenzufassen oder zu trennen. Geschickt verteilte Bäumchen wirkten gliedernd, Flüsse und Wege teilten ab, flache Hügel verbanden durch einfache Bogenlinien das Vertikalgerüst des

Abb. 227. Jac. Bellini. Landschaft mit Schlängelfluß.

Figuralen. Man beobachtet ein überlegtes Disponieren über die Fläche im Sinne der Gesamtkomposition zugunsten inhaltlicher und harmonischer Klarheit.

Raumproblem.

Dadurch, daß man die einfachsten landschaftlichen Elemente möglichst hintereinander, nicht mehr übereinander aufzustellen versuchte, entsand das Raumproblem. Aber wirklich raumbildend wurde die Landschaft erst, als man die steile Rückwand aufgab, als man ihren Organen nach Art der Architekturen oder gleichzeitig neben ihnen eine abstufende Tiefenwirkung zuteilte, als man Berg- und Hügelketten sich überschneiden ließ, durch hellere und dunklere Töne unterschied, langstämmige Bäumchen vor denselben aufstellte, oder in Erkenntnis bereits gewonnener Perspektivgesetze Schlängelflüsse und Wege zur Verbindung der losen Glieder in die Tiefe führte (Abb. 227). Die Behelfe dazu

[1] Die Miniaturen der Manesseschen Hs. um 1330, herausg. von Fr. X. Kraus, Straßburg 1887. — H. Brandt, op. cit., S. 17.

waren allerdings nur schablonenhafte Bedarfsstücke, mit denen man sein bescheidenes Auskommen suchte.

Skizzenbuchzeichnungen J. Bellinis.

Außer dem Berliner Musterbuch des Jacques Daliwe, welches größere Baumgruppen aufweist, enthalten jene in Wien, Rom, Venedig und Bergamo noch keinerlei landschaftliche Notizen. Selbst Pisanellos inhaltsreiche Skizzenbuchblätter entbehren derselben. In J. Bellinis Libri del disegno treten zwar viele selbständige Veduten und Hintergründe auf, aber ein erdenwarmes Naturstudium können wir nirgends konstatieren. Wie viel davon auf Tradition, Entlehnung und eigene Beobachtung entfällt, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Unverkennbar aber ist bereits das Problem perspektivischer Gestaltung. Es gilt zwar noch der alte in Miniaturen bewährte Apparat primitiver Tiefenwirkung, der Schlängelfluß, der Schlängelpfad, allein schon wirken weitere perspektivische Erkenntnisse mit, wie Feldparzellen mit zum Augepunkt führenden Furchenlinien (Abb. 227)[1]. Der Baumbestand bleibt in seinen Formen konventionell, die Felsen noch vergrößerte Steine. Als kompositionelle Notwendigkeiten gelten die Betonung der Mitte und ein freier symmetrischer Anschluß beider Hälften. Alles weist darauf hin, daß bei Künstlern des 15. Jahrhunderts die Landschaft als Zeichnung kaum eine größere Wertschätzung als die eines flüchtigen Behelfes erreichen wollte. Es wäre sonst kaum möglich, eine anderweitige Erklärung dafür zu finden, daß uns trotz der vielen landschaftlichen Hintergründe in Gemälden so gut wie nichts erhalten geblieben ist.

Geringschätzung des Studiums.

Es sieht wie eine Bestätigung dieser Ansicht aus, wenn noch Leonardo (§ 60) von Botticelli berichten durfte, derselbe habe dieses Studium für eitel (*vano*) gehalten und gesagt, man brauche nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Mauer zu werfen, um einen Fleck zu erzeugen, in welchem man die schönste Landschaft erblicken könne. Und dennoch hat uns Botticelli eine Primavera mit einem blumenreichen Hain und noch manche interessante landschaftliche Durchblicke auf verschiedenen Bildern hinterlassen. Mochten diese auch in den Augen Leonardos als *tristissimi paesi* gelten, zeichnerische Vorbereitungen mußte der Meister doch angestellt haben.

Nachrichten.

Dieser tatsächliche Mangel an landschaftlichen Zeichnungen des Quattrocento und der somit fehlende Einblick in die Gepflogenheiten wird auch nicht durch die sparsamen Nachrichten italienischer Viten behoben. Wenn Vasari von Paolo Uccello berichtet, daß er als erster unter den alten Malern sich den Ruf erwarb, Landschaften zur größeren Vollendung gebracht zu haben, als man vor ihm gesehen hatte, so will uns dies mangels aller zeichnerischen Hinweise wenig helfen. Bei seinen perspektivischen Neigungen müssen wir eher an landschaftliche Konstruktionen wie jene des Bellini denken, denn er habe alles nach dem Verhältnisse der Perspektive abnehmen lassen und so gezeichnet, wie man es sehe, mit Feldern, Gräben, Ackerfurchen[2]. Mehr erfahren wir über Baldovinetti, der mit großem Vergnügen Landschaften nach der Natur gezeichnet habe (*ritraendoli dal vivo e naturale*), und zwar so genau wie in der Wirklichkeit. Daher finde man auf seinen Gemälden Flüsse, Brücken, Pflanzen, Früchte,

[1] Verkleinerte Abbildung aus Riccis Publikation: Jacopo Bellini e i suoi libri del disegno, Louvre, I, Taf. 17. Federzeichnung.

[2] Vas. Mil. II, 209.

Abb. 228. Leonardo, Landschaft von 1473. Uffizien.

Wege, Felder, Städte, Schlösser, Sandhaufen und unzählig Ähnliches[1]. Weitere Berichte, wie jener, daß Ghirlandaio ein Skizzenbuch mit Landschaften besessen habe, lassen mit der allgemeinen naturalistischen Richtung des Kunststudiums auch das allmähliche realistische Erfassen der Landschaft, zumindest der Einzelmotive, erschließen.

Leonardo.

Einen wirklichen Einblick in das Verhältnis zur landschaftlichen Realität und in die zeichnerische Ausdrucksmöglichkeit gewinnen wir erst aus Leonardos Zeichnungsresten und Vorschriften. Aus dem Jahre 1473 stammt eine Federstudie, die alle Wahrscheinlichkeit besitzt, vor einer bestimmten Gegend entstanden zu sein (Abb. 228)[2]. Aber auch sie zeigt noch mancherlei Traditionelles und Konstruiertes: die stark herausgearbeitete Plattform im Vordergrunde und die große Felsenkulisse rechts als Tiefenerzeuger, sowie perspektivisch gelegte Felder. Bei allem Bemühen, dem Vielerlei gerecht zu werden, weiß der erst 21jährige Künstler der tonigen Gegensätze zwischen Vorder- und Mittelgrund auf linearem Wege nicht Herr zu werden, so daß eine Unklarheit in den Raumschichten entsteht. Die linke Felsenzunge mit der weit ins Land vorspringenden Festung, der rechte mit Bäumen bestandene Felsberg lösen sich nicht körperlich ab. Malerische Elemente sind noch ausgeschlossen.

Literarische Einflüsse.

Woermann weist darauf hin, daß in der Renaissancezeit das Gefühl für landschaftliche Naturschönheit weniger dem Volksbewußtsein als klassisch-literarischen Reminiszenzen entsprang und nur auf den gelehrten Teil der Nation beschränkt blieb, ja zeitweilig dichterische Modesache ward[3]. Das Wort findet leichter Mittel und Wege, Bilder und Ereignisse aus der Natur zu malen. Wie anschaulich schildert nicht Ghiberti ein schreckliches Unwetter angesichts der für uns untergegangenen Fresken Ambrogio Lorenzettis zu Siena: «Und nachdem die Mönche enthauptet, erhebt sich ein düsteres Ungewitter mit Donner und Blitz, Hagel und Erdbeben, das alles so wohl ausgedrückt ist, daß man den Einsturz des Himmels und der Erde befürchten möchte . . . auch sieht man die Bäume sich neigen und einige sich spalten. Als Malerei scheint mir diese Darstellung wahrhaft bewundernswert zu sein[4]». Und doch wie mager und unbeholfen mochte deren Ausführung gewesen sein. Leonardo ergeht sich gleichermaßen in hochfliegenden Phantasien über Naturphänomene, deren glänzende Schilderung er in seinen Trattato aufnimmt: «Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, daß sich sein Geist zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwingt, denn er ergeht sich mit freier Macht in der Hervorbringung verschiedenartiger Wesenheit mannigfaltiger Tiere, Pflanzen,

[1] Guthmann, ibid. S. 266. — Vas. Mil. II, 595.

[2] Man dachte an verschiedene Orte: an eine Gegend im Lucchesischen, etwa bei Montecatini oder vielleicht unterhalb Montelupo mit dem Monte Albano zur Rechten. — Guthmann, S. 353, Anm. 125. — Müller-Walde, S. 64, Abb. 28. — Uzielli, Ricerche I, 46. — Seidlitz I, S. 37: scheint auf der Strecke des von Vinci nach Pistoia führenden Höhenweges zu liegen; links wäre Papiano.

[3] K. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876, S. 10.

[4] Ghiberti, Beschreibung der untergegangenen Fresken in der Minoritenkirche zu Siena. Übersetzung von Rumohr, Italien. Forschungen II, S. 101—102. — Schlosser, Ghibertis Denkw. I, 40, II, 142. — Vas. Mil. I, 521. — Guthmann, op. cit., S. 83.

Abb. 229. Leonardo. Gewitterlandschaft. Windsor.

Früchte, Landschaften, Gefilde, Bergstürze, angstvoller und schauriger Orte, die den Schauenden mit Schrecken erfüllen, und ebenso gefälliger Gegenden, anmutig und ergötzlich durch buntfarbig blühende Wiesen, die ein linder Windhauch zu sanften Wellen beugt, die dem entfliehenden Luftstrom nachschauen; Flüsse, die mit vollen, durch Regenflut hoch angeschwollenen Gewässern vom

hohen Gebirg hernieder kommen, entwurzelte Bäume vor sich her wälzend, mit Steinblöcken, Wurzeln, Erde und Schaum untermischt» (§ 68)[1].

Leonardos Alpenlandschaft.

Aber so tief Leonardo gleich dem Dichter in das Unendliche der Naturstimmung einzudringen versuchte und auch zeichnerisch Dinge wagte wie keiner vor ihm, so blieben die Darstellungsmöglichkeiten für ihn und seine Zeit doch auf eine bestimmte Stufe beschränkt. Das Wesen der Linie setzte die Grenze.

Abb. 230. Raffael, Madonna mit landschaftlichen Hintergrundskizzen.

Seine berühmte Alpenlandschaft in Windsor mutet uns durch die Schilderung eines von der Höhe beobachteten Gewittersturmes im Gebirge zwar völlig modern an, etwa wie von Hans Thoma, allein es fehlt noch der zusammenfassende und Schattentiefe erzeugende Lavierungspinsel (Abb. 229)[2]. Das Naturereignis verliert durch die lineare Helligkeit seinen Schrecken, die Stimmung wird technisch gestört. Neu ist der Rötel; der Versuch, dies Mittel

[1] Darauffolgend eine ebenso scharf beobachtete Beschreibung eines Meeressturmes. § 147 gibt Vorschriften über die Darstellung eines Unwetters, §§ 882–925 handeln vom Baumlaube, 926–935 von den Wolken. — Seidlitz, Leonardo I, 367. — E. W. Bredt, Die Alpen und ihre Maler, S. 68.

[2] Richter, Leonardo, Taf. 29; Rötel, verkleinert.

gerade hier auszunützen, versagte[1]. Trotzdem ward diese Zeichnung, die gewiß auch naturwissenschaftlichen Beobachtungen dienen sollte, zu einem Markstein in der landschaftlichen Entwicklung. Ein Vergleich mit der Federzeichnung (Abb. 228) läßt den Fortschritt erkennen. Das Bestimmte, scharf Lineare ist verschwunden, dafür der unterbrochene, impressionistische Kontur in den Wolken und Bergspitzen an die Stelle getreten, um Licht- und Raumillusionen zu schaffen. Und was nicht zu übersehen, sie führte das Erleben von Naturereignissen ein, ohne jede Zutat und Motivierung religiös inhaltlichen Geschehens[2]. Aber dieser Markstein blieb noch lange ohne Beachtung und Auswertung, vereinsamt wie Dürers großes Rasenstück.

Pinturicchio.

Wie sehr derart malerisch dankbare Effekte landschaftlichen Entwürfen noch ferne lagen, erkennt man durch Vergleiche einzelner Bildzeichnungen mit den darnach ausgeführten Malereien. Pinturicchios Federentwurf zur Libreria in Siena: Auszug zum Basler Konzil (Uff.) enthält als Landschaft nur die trockene, lineare Darstellung des Hafens und der See[3]. Erst in dem Fresko wurden die Stimmungselemente, Gewitterwolken, Regenguß und Regenbogen als farbige Erscheinung eingefügt. Für eine Kompositionszeichnung genügte die lineare Lokalisierung der Handlung, die Naturphänomene gehörten in das Gebiet von Farbe und Pinsel. Leonardos weitere hinterlassenen Landschaftsstudien (Seidlitz II, 11, Waldsaum) oder Details (Seidlitz II, 246, und I, 371) bezeichnen die vielfachen Richtungen seiner Probleme. Er denkt an alles und geht sogar den konstruktiven Gesetzen eines Baumes nach. Damit hatte die Landschaftszeichnung ihre Bestimmung, nur eine gelegentliche Anregung für den Hintergrund zu geben, zwar überschritten, allein trotzdem dauerte das freie Schalten und Walten mit kleinen, meist Veduten enthaltenden Notizen oder gar das gedächtnismäßige Gestalten und Zukomponieren noch weiter an. Die Erinnerungslandschaft spielte nach wie vor ihre Rolle. Eines der wenigen Beispiele soll dies dartun. Die Sammlungen in Oxford bewahren einige ersichtlich zusammengehörige Skizzen von der Hand

Abb. 231. Raffael. Umkehrung der Motive von Abb. 230.

Erinnerungslandschaft.

[1] Zu bemerken ist, daß diese Landschaft oberhalb der Wolkenschicht eine zweite Teilstudie zeigt, die in den Beschreibungen irrtümlich als zur unteren Landschaft gehörig, gewissermaßen dieselbe hoch überragend, aufgefaßt wurde. Man dachte sogar an Monte Rosa.

[2] Gramm, S. 204. [3] Fischel, Raphaels Zeichnungen, Nr. 62.

Raffael. Raffaels, die den Entwurf einer Madonna[1] sowie den entsprechenden landschaftlichen Hintergrunddekor in Gänze überliefert haben. Das freie Verschieben derselben Motive nach rechts oder links lassen die Einwertung solcher kompositionellen Behelfe erkennen. Abbildung 230 zeigt den Gesamtentwurf, links eine Wasserlandschaft, rechts ein Kastell. Daneben mit Andeutung des Kopfkonturs eine Klarmachung der rechten Hälfte (Kastell und Vordergrund).

In Abbildung 231 dasselbe landschaftliche Thema, aber umgekehrt, links das Kastell und rechts das Wasser ohne Brücke, in flüchtigster Andeutung der

Abb. 232. Raffael. Weitere Ausgestaltung von Abb. 231.

Madonnenkopf in der Mitte. Abbildung 232 wiederholt die nun akzeptierte, aber weitere Ausgestaltung, zunächst in der Gesamtlage mit Berücksichtigung des Madonnenkopfes und darunter das linksseitige Kastell vergrößert und verdeutlicht. Alles entsteht auswendig und wird flächenentsprechend umgeformt. Eine ähnliche, nur als Gesamtanlage und aus der Erinnerung skizzierte Landschaft des Meisters befindet sich in Weimar.

Venedig. Eine freiere Naturauffassung war schon gegen Ende des Quattrocento in Venedig durch Giovanni Bellini erfolgt. Lage, Klima und eine ausgesprochene

[1] Dieser Entwurf, zu dem kein ausgeführtes Bild nachweisbar ist, bei Fischel als: Madonna am Fenster (Handz. Raphaels I, Nr. 46–49); Verlag Grote, Berlin.

koloristische Begabung der Venezianer führten über das bisher Erreichte hinaus. Hier überwob zunächst eine farbige Luftperspektive das Tektonische[1]. Und was Bellini begonnen, lenkte Giorgione[2] durch den Zusammenschluß vereinfachter Bildelemente in neue Bahnen, bis Tizian durch seine besondere Fähigkeit in der Erfassung neuer Motive, deren freie Verwendung im Holzschnitt und durch die Beobachtung feinster Stimmungen im Bilde die Landschaft zur Selbständigkeit erhob. Während wir von den beiden ersten keinen Federstrich besitzen, wird das Wenige, das den Namen Tizian trägt, vielfach angezweifelt oder seinem Schüler Domenico Campagnola zugewiesen. Ohne auf diese breite Streitfrage eingehen zu können — einzelnes wird dennoch Tizian bleiben müssen — genügt uns der Typus, um das Neuerrungene und die Werkstattpraxis zu verfolgen. Tizian.

Die Holzschnitte nach Tizianischen landschaftlichen Zeichnungen fanden ihre Anregung wohl durch Deutschland. Dürers Apokalypse-Landschaften waren in Venedig wohlbekannt und gewiß mochten auf der regen Verkehrsstraße dahin noch viele andere nordische Vorbider gewandert sein[3]. Nach Vasaris Zeugnis habe Tizian viele Monate darauf verwendet, sich in landschaftlichen Dingen zu üben, zu welchem Zwecke er treffliche deutsche Meister im Hause hatte (*alcuni tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure* [Laubwerk])[4]. Wir stehen vor der Neuheit, die landschaftliche Federzeichnung nicht bloß als Bildbehelf, sondern als selbständiges Kunstprodukt aufgefaßt zu sehen. Waldlandschaften mit kleiner Staffage nach allen damaligen Regeln der Komposition zusammengestellt, in sorgfältigen Parallelstrichlagen auf ganzen Bogen gezeichnet und für die Reproduktion bestimmt. Auch sie setzen sich aus vorhergegangenen Naturstudien zusammen, wie einzelne Reste erschließen lassen (Abb. 233)[5]. Teilmotive von Baumstrünken, dichtes Laubwerk, über das schlanke Stämme und Äste greifen, und um die vermodernden Wurzeln nach nordischen Vorbildern ein junges Pflanzenleben. Um diese Zeit fällt die Zweiteilung landschaftlicher Zeichnungen in naturalistische Skizzen und bildmäßig vollendete Kompositionen auf. Der Unterschied zwischen beiden ist noch groß und leider sind die ersteren äußerst selten. Vorzeichnungen für Holzschnitte.

Die Geburtsstätte der dekorativen Landschaft war Rom. Hier gab es Architekturreste und Ruinen, die Stimmung einer großen untergegangenen Welt, den Zauber einer gefühlserregenden Vergangenheit, eine Umgebung mit dem harmonischen Linienfluß sanfter Gebirge, hier gab es einheimische und fremde Künstler, die sich gegenseitig anregten. Lieferte der Süden auch die Motive, die Kompositionsgesetze, den Wohllaut der Flächen und Linien, so brachten die Nordländer eine unbefangene Entdeckerfreude mit, die naive Art des Erschauens und Zugreifens und die Erinnerungen an den heimatlichen Naturkultus. Dekorative Landschaft.

[1] E. Zimmermann, a. a. O. 87.

[2] J. Gramm, Die ideale Landschaft, S. 329.

[3] Crist. Robetta, G. Antonio da Brescia, Zoan Andrea, der Meister I. B. mit dem Vogel und andere Monogrammisten hatten Dürers landschaftliche Hintergründe ausgenützt (Lehrs, Italien. Kopien nach deutschen Kupferstichen des 15. Jahrh. in: Jahrb. d. pr. Ks. XII, 125).

[4] Vas. Mil. VII, 429.

[5] New-York, Metropolitan Museum, Vas. Soc. V, 9. Feder, Ausschnitt.

Sie scheuten auch nicht den minderwertigen Ruf eines Landschafters. Niederländer, Franzosen, Deutsche, Bolognesen und Neapolitaner schlossen sich aneinander oder sahen sich gegenseitig das Errungene von der Seite ab, so daß nicht jeder sich die Bauelemente erst nach seiner Qualität zusammentrug, nicht jeder nach seinem Schönheitskanon stilisierte. Aus diesem internationalen Zusammenwirken erwuchs das internationale Gepräge der Ideallandschaft, das sich bis zu

Abb. 233. Tizian, Baumstudien.

Goethes Tod behauptete[1]. Die Ansätze hiezu sind bei den einzelnen Künstlern meist in Dunkel gehüllt, erst ihr Fertigsein tritt klar vor Augen.

Vorstufen.

Als im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts diese Bewegung einsetzte, waren schon manche Vorarbeiten geleistet worden. Der landschaftliche Wandschmuck hatte durch Künstler von Namen (Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, Camillo Mantovano) eine ernste Würdigung erfahren. Im Sinne illusionistischer Raumerweiterung schuf man mit Hilfe perspektivischer Künste schon um 1530 in Landhäusern (Dosso Dossi in der Villa Imperiale bei Pesaro) auf großen

[1] M. G. Zimmermann, Schinkels Reisen (Mitteil. d. kunsth. Instituts in Florenz II, S. 226).

Flächen landschaftliche Ausblicke ohne jede Menschen- und Tierstaffage und vor der Mitte des 16. Jahrhunderts eroberte die dominierende Vedute durch Polidoro da Caravaggio und Maturino sogar sakrale Innenräume (S. Silvestro a Montecavallo)[1]. Als Paul Brill nach 1574, Elsheimer um 1600, Claude Lorrain 1627, Niclas Poussin 1624 und Gaspar Dughet 1633 in Rom ihre Tätigkeit entfalteten, fanden sie vielfache Anknüpfungspunkte, um die dekorative Landschaft nach ihrem Geschmacke weiter auszubauen und neue Kompositionsweisen einzuführen[2].

Claude Lorrain.

Vor allen ist es Claude Lorrain, der uns in mehr als 500 erhaltenen Zeichnungen die landschaftlichen Bedarfstücke der Zeit erkennen läßt. Dunkle, phantastische Baumsilhouetten, Felskulissen, Bogenbrücken, antike Baureste, sanfte Hügelketten, Kastelle, sowie auch fertige Idealansichten füllen die Skizzenbücher, allüberall die ‚Ausbreitung über eine heitere Welt' und die Betonung der Ferne. Die Feder gibt die Anlage, alles andere besorgt der Lavierungspinsel, das Momentane der Stimmung und eine warme Beleuchtung in Braun und Schwarz oder durch grelle, aber geschickte Aussparungen in Weiß. Schwere Seitenkulissen vermitteln die Tiefenentwicklung. Der technische Fortschritt gegenüber der venezianisch-bolognesischen Landschaftszeichnung ist ein ungeheurer und durchaus malerischer (Abb. 234[3], 216). Und wie alle Licht- und Schattenabstufungen des Terrains, so drängen verschwimmende Wolkenzüge den Blick in die Ferne. Hinsichtlich des Aufbaues gelten dieselben Regeln wie im Historienbilde, nur daß man das horizontale Gleichgewicht fühlbarer vorträgt. Der Tritt in das Gelände wird sicherer. Man scheut nicht vor Konstruktionslinien, um die Massen richtig zu verteilen (Abb. 107). Aber solch theoretische Befangenheit blieb angesichts der gründlichen Studien für das Ganze schadlos[4].

Niclas Poussin.

Aus diesen sichernden Voraussetzungen arbeitete sich Niclas Poussin in Rom nach 1648 zum Schöpfer und Vertreter der idealen und heroischen Landschaft empor, «in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen» (Goethe)[5]. Seine von einem Schönheitsdrange durchgeistigten Studien führen in das neue Naturerschauen des Künstlers, in die Erfassung eines bestimmten Ausschnittes, in die Aufnahme zeichnerisch erreichbarer Lichteffekte leichter ein als die architektonisch erdichteten und fertigen Bilder mit ihren heroischen oder idyllischen Stimmungen und Staffagen. Poussins Schöpfungen veranlaßten jene lange Reihe von Nachahmungen bis in das 18. Jahrhundert hinein, die mit dem Sammelbegriff: klassizistisch bezeichnet werden.

Bologna.

Neben den Nachbarstädten Verona, Padua, Cremona, Ferrara stehen die Künstler von Bologna in einer gewissen Abhängigkeit von Venedig, wenngleich sie durch ihre vielfache Beschäftigung in Rom sich auch den Einfluß der dekorativen Landschaft nicht zu entziehen vermochten. Annibale Carracci und Paul Brill unterhielten freundschaftliche Beziehungen und des ersteren landschaftliche Gemälde erweisen die römische Richtung. Und ebenso berichtet

[1] J. Gramm, op. cit., S. 239 ff. — Woermann, Kirchenlandschaft, Rep. f. Kw. 1890, S. 347 ff.
[2] E. Zimmermann, a. a. O., S. 197. [3] Inv. Nr. 11513, Pinsel in Braun und Tusche.
[4] Quarante Dessins de Claude Gellée, publ. par De Nolhac et L. Demonts, Paris 1920.
[5] W. Friedländer, Nicolas Poussin, München 1914, S. 93 ff.

Passeri von dem ihm befreundeten F. Albani, daß er seine Bacchanalfeste auf seinem Landaufenthalte in Medola und Querciola malte, weil er hier — ganz im römischen Stil — schattige Gebüsche, liebliche Gefilde, kristallene Quellen, freie Hügel, grüne blumenreiche Wiesen nebst den Modellen seiner schönen Frau und Kinder allezeit vor Augen hatte[1]. Die ganze Bologneser Schule kam nicht über das Schema geschmackvoller und ‚geistreicher Dekorationen' hinaus, es sei denn, daß der Geist der Barocke sie ab und zu aus der stillfriedlichen oder indifferenten Stimmung ins Heroische überleitete.

Dagegen bewahren ihre Zeichnungen (Naturstudien und Kompositionen), vielfach für die Radierung bestimmt, einen ausgesprochenen Lokalcharakter, flott und skizzenhaft in der Feder- und Pinselbehandlung, mit oft stark betonten barocken Stimmungselementen. Man wanderte vor die Tore und suchte immer neue Motive. Eine reiche Tätigkeit entfaltete Guercino (Abb. 224). Malvasia führt von ihm *dieci libri di Disegni, parte a penna parte di lapis rosso e nero con diversi paesini dissegnati con equitezza* an[2]. Der heutige noch stattliche Bestand bestätigt diesen Bericht.

Salvatore Rosa.

Aber trotz jener auf dem schönen Schein, auf der verbesserten Natur aufgebauten landschaftlichen Richtung gab es Gruppen, die das Naturgemäße, sogar das Extreme, Verwildert-Trutzige und Gewaltsame aufsuchten und auch in dem *Orrido* die *Bellezza* erkannten. Was einst Leonardo nur mit Worten geschildert, Tizian zuerst mit Feder und Pinsel versucht hatte, wurde für Salvatore Rosa die Hauptaufgabe seiner Studien. Der jugendliche Künstler durchstreifte die Einöden der Abruzzen (Abb. 210) oder fuhr in der Barke längs der unteritalienischen Küste, um derartige Motive zu sammeln. Daraus setzte er kleine Kompositionen zusammen und verkaufte sie zu billigen Preisen[3]. Und noch in den sechziger Jahren berichtet er seinem Freunde G. B. Ricciardi begeistert über die Eindrücke der Reise von Loreto nach Rom, die außergewöhnliche schreckhafte Einsamkeit, den Wechsel ebener und felsiger Gegenden und den Wasserfall des Velino. «Das ist etwas, was auch das ungenügsamste Gemüt durch seine schauerliche Schönheit zu begeistern imstande ist[4].»

Allgemeines.

DEUTSCHLAND. Hinsichtlich der Komposition hatte sich die Landschaft im Norden, von Lokalverschiedenheiten abgesehen, unter ähnlichen Gesichtspunkten und Bedingungen wie in Italien entwickelt. Auch hier gewann sie erst allmählich im 15. Jahrhundert den frommen Darstellungen ein freieres Verhältnis ab und wurde zur breiten schmückenden Umrahmung. Löste man auch die Probleme der Anordnung nach gleichen Rezepten, so hatte sie dennoch manches vor der italienischen Entwicklung voraus: eine durch das starke Naturgefühl geschaffene Verinnerlichung, ein lebendigeres Bestreben, sie der Handlung als ein Gleichberechtigtes an die Seite zu stellen und mit so viel Naturdetail aus dem Tier- und Pflanzenleben auf den Beschauer zu wirken,

[1] Passeri, S. 336.

[2] Malvasia II, 385.

[3] Baldinucci, Notizie VI (Florenz 1728, p. 553 ff.). — Woltmann und Woermann, Gesch. d. Malerei III/1, S. 193.

[4] Guhl II, 320. — Bottari I, 450.

Abb. 234. Claude Lorrain, Römische Landschaft. Albertina.

bis sie eines Tages den Sieg über das Figurale errungen hatte. Während in Italien die ganze Kunstrichtung ein ausschließlich der biblisch-historischen Darstellung zugewandtes Interesse bekundete und der landschaftlichen Natur nur den allernotwendigsten Bedarf entnahm, läßt sich in Deutschland und den Niederlanden ein inniges Verhältnis zur weiten Natur beobachten, wie wenn dort die immer neu auftauchenden großen Aufgaben alle Talente absorbierten, hier aber das gleichmäßige, ertötende Passionsmalen die freien Kunstkräfte zur Selbstbetätigung der Natur in die Arme geworfen hätte. Einer Natur, die nach langen, kalten Winternächten der Menschheit Frühlings- und Sommerwonnen brachte und der das Herz dann wie einer Erlösung zujubelte. Nirgends treten uns die Gegensätze von Winternot und Frühlingsfreude so sinnfällig entgegen als bei Walter von der Vogelweide. Unbeeinflußt durch Doktrinen, ging man ihr freudig entgegen und gab sie nach dem jeweiligen Schulcharakter unbefangen wieder.

Abb. 235. Geburt Christi. Miniatur von 1370.

Überhoher Horizont.

Welche Stufe die deutsche Landschaft um 1370 erklommen, zeigt Abb. 235 nach der vielfach besprochenen Miniatur aus der Weltchronik des Rudolf von Ems: überhoher Horizont, ein schräggestelltes aufsteigendes Weg- und Flußband, vieles noch übereinander, aber auch Überschneidungen und die Erkenntnis vom verjüngten Maßstab in den Figuren[1]. Der reiche Inhalt ist nach dekorativ-symmetrischen Gesichtspunkten angeordnet. Das Tiefengelände erscheint noch als hohe Wand, gobelinartig. Ein Typus, der sich oft wiederholte und noch 100 Jahre später in Dürers Madonna mit den Tieren vorübergehend auftauchte, zu einer Zeit, als derselbe Künstler schon die apokalyptischen Landschaften gezeichnet und Konrad Witz 50 Jahre vorher seine berühmte Genfersee-Landschaft gemalt hatte.

Graphische Einflüsse.

Auch technisch schlägt die Entwicklung der Landschaft in Deutschland einen kürzeren Weg ein als in Italien. Hier ausschließlich im Dienste der Malerei, als

[1] München, Hof- und Staatsbibliothek. — Aus Hermann Brandt, Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert (Stud. z. deutsch. Kunstgesch. 154, Taf. II).

Bilddekor nach strengen Gesetzen der Bildeinheit und Tektonik eingeordnet, die Motive mehr dem geistigen Formenschatz entnommen als in der Natur aufgesucht. Dort in der Hand der Malergraphiker, heimatlichen Fluren entlehnte Ausschnitte, mit dem Silberstift oder der Feder in bewußten Umrissen rein herausgearbeitet, um in Stichen und Holzschnitten, abermals vereinfacht, eine Vorherrschaft anzustreben. Das Figurale darf nicht unabhängig um der schönen Verhältnisse willen seinen Platz einnehmen, sondern wie es die Landschaft eben gestattet. Die Harmonie besteht in lichter Linienklarheit. Das Dunkle, Massige wird gemieden. Keine schweren Baumkronen, nur hochragende Stämme mit losem oder dürrem Geäst und kugeliges Gebüsch finden Anwert und im Vordergrunde die Kleinformen der Pflanzenwelt. Selbst den Niederlanden gegenüber läßt sie den zeichnerischen Charakter ausgesprochener und andauernder erkennen. Schon durch das frühe Einsetzen der Ausschnittwirkung stellt sie sich in Gegensatz zu dem dort geltenden traditionellen und absonderlichen Aufbau phantastischer Gebirgsformen und bekundet ein anderes Schauen und Empfinden, ein schlichteres, getreueres Erfassen lokaler Natur[1].

Martin Schongauer.

Bei Malerstechern wie dem Meister des Hausbuches oder Schongauer sehen wir diese landschaftlichen Absichten weit deutlicher im Linearen als in Gemälden ausgesprochen. Während der letztere in seinen Bildern den Hintergrund noch mit Gold verdeckte, betätigte er in Stichen seinen lebendigen Natursinn[2]. Freilich konnte sich die graphische Ungeübtheit der Naturfülle und allen Beleuchtungsabstufungen gegenüber zunächst nur durch schematisches Komponieren, abstrahierte, gesteigerte Formen (Baum und Fels) und durch ein dichteres oder dünneres Strichsystem entsprechend der Luftperspektive ausdrücken. Das Weiß des Papieres erhielt eine erhöht mitwirkende Funktion; leere Flächen bezeichnen den lichten Himmel und sonnige Stellen ohne Schattengegensätze. Eine friedliche Heiterkeit spricht aus diesen schlichten Blättern.

Dürer.

In Dürer verkörpern sich beide Richtungen, das Graphische und Malerische. Auf der Gesellenfahrt nach dem Westen Deutschlands scheinen noch die Federzeichnungen vorgeherrscht zu haben, die dann in den prachtvollen Holzschnittfolgen ihren Ausdruck fanden. Schon hier treibt es ihn der selbständigen Landschaft zu. Ruckweise von der Apokalypse, der großen Passion bis zum Marienleben werden neue Erkenntnisse und klarste Formengebung sichtbar.

Federstudien.

Einzelne Blätter sind gefüllt mit groß angelegten Naturausschnitten, mit bewußt erschauten und zeichnerisch an Ort und Stelle klargemachten Federstudien. Die traditionelle Annahme von zusammengetragenen Erinnerungsbildern reicht für Dürer nicht mehr aus. Schon der Bodensee hatte ihm eine neue Welt erschlossen, die er voll aufnahm. Seine Entdeckungen und Erfindungen sind zahllos. Das apokalyptische Blatt: Johannes vor der Erscheinung mit den Säulenfüßen (B. 70) gibt uns einen Blick vom Seeufer aus über die glänzend weite, von Schiffen belebte Wasserfläche. Weder das Schilf am Ufer, die ans Gestade schlagenden Wellen, noch der dunkle Himmelstreif über dem Horizontspiegel werden übersehen. Bis an den Bildrand aufsteigende Eichenbäume bringen eine erkennbar gezeichnete Laubfülle und kräftigen Tiefenansatz. Raumweite,

[1] Gramm, S. 5. [2] Kämmerer, S. 73 f.

Raumhöhe in einer bewegten Natur gegenüber zierlichem Detail bilden das Neue (Abb. 236)[1].

Ein gleicher Naturalismus findet sich auch in dem Passionsholzschnitt Christus am Ölberg (B. 6). Die Fülle zufällig erhaschten organischen Lebens, vom Graswerk und Farnkraut am Baumstrunk im Vordergrund angefangen bis zu den überhängenden losen Wurzelfasern, vom Eichenstrauch und kronenreichen Baumwerk bis zum auslaufenden dürren Geäst, das in den wolkigen Himmel starrt, kann nur direkten

Weitere Beispiele.

[1] In Abb. 236 wurde die Erscheinung mit den Säulenfüßen abgedeckt, um die Wirkung der Landschaft ersichtlicher zu machen. Der Delphin ist eine epische Zugabe Dürers

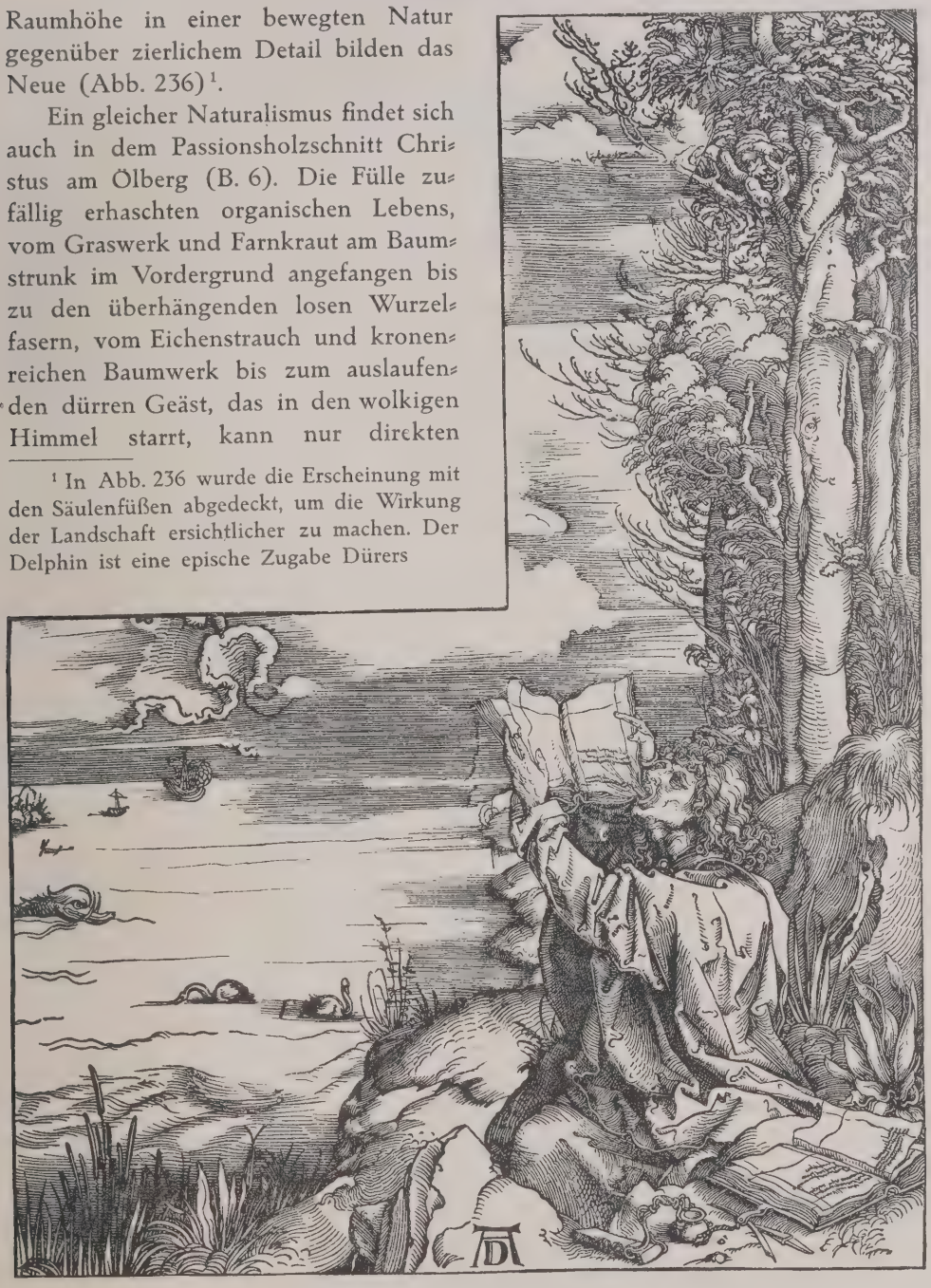


Abb. 236. Dürer, Apokalypse (B. 70).
Bodensee-Landschaft.

Naturstudien entstammen. Dagegen erscheint das Figurale etwas hineingezwängt. Ähnliche Beispiele im Marienleben. Wenn es der Inhalt der Darstellung ermöglicht, wird die Landschaft innerhalb der Fläche vom Gegenstande abgetrennt und unten selbständig behandelt. Die Apokalypse enthält derartige Sonderausschnitte (B. 63, 72) und im Allerheiligenbilde wiederholt sich derselbe Vorgang farbig.

Landschafts-aquarelle.

Seine Reisestudien während der Fahrten durch Tirol 1495 und 1506 befassen sich anderseits mit malerischen Aufgaben. Im Beginne setzt er mit dem Spitzpinsel ein (Innsbruck), bald aber geht er auf das breite Hinstreichen der großen Massen los, auf ein farbiges Zusammenfassen im modernsten Sinn. Halten wir uns seine vor und nach 1500 aquarellierten Naturstudien vor Augen, so stehen wir einem Unfaßbaren gegenüber. Er überragt alles Bisherige durch die Kühnheit seines Blickes und das Siegreiche seiner Hand (Abb. 56). Es war nicht mehr ein Bedarfsammeln von Veduten und Kleinformen, sondern ein Darstellen um der weiten Landschaft willen. Eine technische Ausdrucksweise gewinnt von der andern. Seine Stiche, die seit 1508 nur mehr farbige Wirkung und Stimmung anstreben, partizipieren an der tonigen Vollräumlichkeit bis in die Atmosphäre hinein (Melancholie) und die Gemälde wieder an der klaren Disposition der Graphik.

Donau-schule.

Daß derartige Voraussetzungen in kurzem zu einem selbständig abgeschlossenen Ausdruck der Naturformen in Bild und Graphik führen mußten, war nicht anders zu erwarten. Die Meister der Donauschule zogen die letzte Konsequenz; 1510 malte Altdorfer die Landschaft mit dem St. Georg und kaum zwei Dezennien nachher die frühest nachweisbare selbständige Donaulandschaft, ohne jede Staffage (München). Seine gedruckten Blätter, und zwar in der damals neuen, ausgesprochen zeichnerischen Radiertechnik, fallen um dieselbe Zeit[1]. Dürer war schon 1518 mit seiner Kanonenlandschaft vorangegangen. Altdorfers Ansichten aus der Donaugegend, mit kleinen mauerumgürteten Städtchen, Burgen oder auch Motiven von der Landstraße sind mit einer einzigen Ausnahme (B. 66) auf die Platte übertragene Naturstudien. Kompositionelle Zugaben sind die kleinen leichten Wölkchen, die etwas überhöhten kantigen Berge und sonstige geschickt angebrachte Tiefenleiter, etwa ein bemooster Fichtenstamm auf dunkler Rasenbank (Abb. 220).

Wolf Huber.

Die vor der Natur entstandenen Zeichnungen mehren sich. Wolf Huber hat uns viel von seinen Wanderungen in den österreichischen Fluß- und Seetälern hinterlassen; klare, geschlossene Umrisse von einem eigenartigen Linienfluß. Die graphische Einheitlichkeit und Klarheit ging so weit, daß selbst das Blattwerk und Gezweig ein dem Gesamtkontur angepaßtes Einheitsgepräge erhielt. Schattengegensätze werden gemieden. Alles hell und bestimmt, wie für den Holzschnitt berechnet (Abb. 222). Die Tiefenweite wird durch übergroße seitlich hereinragende Bäume, durch Schrägenwirkung, in seinen letzten Jahren auch durch Linienwerte angebahnt. Die Klarheit der gewonnenen Formen unter-

Lautensack, Hirschvogel.

liegt schon in den fünfziger Jahren unter den beiden Nürnbergern Lautensack und Hirschvogel den von den Niederlanden kommenden Einflüssen.

[1] B. 66–70, 72–74 und P. 109. Herausgegeben von M. J. Friedländer: A. Altdorfers Landschaftsradierungen. (Graph. Gesellschaft 1906, III. Mappe.)

Abb. 237. Adam Elsheimer, Flußlandschaft mit Schäfer.
Frankfurt a. M., Städel.

An die Stelle der Natureinfachheit tritt unorganische Überfüllung mit übertriebenen Formen, an Stelle der auf graphischer Grundlage erworbenen typischen Helligkeit eine stillose Ausführung.

Elsheimer. Nach einer halbhundertjährigen Unterbrechung beginnt ein neues Erblühen durch Adam Elsheimer. Das Anknüpfen an niederländische Formen ist unverkennbar. Aus Antwerpen und Brüssel hatten sich kalvinistische Maler rheinaufwärts geflüchtet und in verschiedenen deutschen Städten ihren Beruf weiter betrieben. In Frankenthal in der bayrischen Pfalz saß eine ganze Kolonie von Landschaftern, darunter auch der 1587 zugewanderte Gillis van Coninxloo[1]. Marten van Valkenborgh hatte sich in Frankfurt ansässig gemacht[2]. Elsheimer, in dieser Stadt geboren und aufgewachsen, stand unter dessen Einfluß. Und als er um 1600 in Rom seine Studien fortsetzte, begegnete er abermals derselben, wenn auch bereits italisierten Richtung bei P. Brill. Nichtsdestoweniger fand er bald seine eigene Ausdrucksweise hinsichtlich Komposition und Einzelform, so daß er sogar den letzteren beeinflußte[3]. Seine landschaftlichen Skizzen (heute Frankfurt, Städel) enthalten eine durchaus neue Auffassung. Die Motive sind nicht immer italienisch zu nennen. Ob er Meeresufer, Hütten mit Baumstudien, öde Gegenden mit Galgen und Rad darstellte, alles erscheint gleich flüchtigen Erinnerungen künstlerisch abstrahiert, in einer fieberhaften Federtechnik oder als breitflüssige Pinselskizze in Tusche oder Braun niedergeschrieben (Abb. 211, 237)[4]. Die phantasievolle Umgestaltung seiner Natureindrücke hat schon Sandrart erkannt: «Wenn Elsheimer nur einige schöne Bäume angesehen, vor welchen er oft halbe, ja ganze Täge gesessen oder gelegen, er selbige ihme so fest eingebildet, daß er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig, natürlich und ähnlich können nachmahlen[5].»

Verfall. Abermals brach die landschaftliche Entwicklung jäh ab. Der fruchtbare Samen, den Elsheimer in Rom für Deutschland ausgestreut hatte, sowie Claude für Frankreich, verdarb in der Ungunst der Zeiten. Nur in den zahlreichen radierten Folgen von Ansichten und Landschaften des Matthäus Merian, Wenzel Hollar, J. W. Baur, J. H. Roos fand die zeichnerische Tätigkeit ihren besonderen Ausdruck. Was nach dem Dreißigjährigen Kriege folgte, war konventionelles Zusammentragen stilistischer Elemente aus allen möglichen Schulen, etwas geregelt durch lokal-akademische Vorschriften. Ein charakteristisches Beispiel bietet C. W. E. Dietricy, der bald in der Art Van Goyens, bald in der Berchems oder Poelenburgs, selbst Rembrandts zu glänzen suchte. Selbständiger verfuhren Zeichner wie die beiden Brand, E. Weirotter oder F. Kobell. Bezeichnend für das werkstattmäßige Schaffen erscheint das vielfache Auftreten ganzer Künstlergenerationen. Die Technik wechselte nach der Mode oder nach den Vorbildern, die man gerade vor Augen hatte. Eine

[1] Ed. Plietzsch, Die Frankenthaler Maler, Leipzig 1910, S. 13 und S. 24—74. (Beiträge z. Kunstgesch., N. F. XXXVI.)

[2] Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill, S. 71.

[3] W. Seibt, Elsheimers Leben und Wirken, S. 47 (Studien z. Kunst- und Kulturgesch. IV).

[4] Inv. Nr. 5842, Feder. Die photographischen Aufnahmen verdanke ich der Güte des Herrn Rudolf Schrey.

[5] T. A., Bd. II, T. II, III. B. XVI.

Zeitlang herrschte die Rötellandschaft vor. Später trat die ausgetüpfelte, in einer unfruchtbaren Pinselmanier erstarrte Sepiazeichnung an die Oberfläche und — fast gleichzeitig — die mit dem Aufkommen verbesserter, harter Graphitstifte sich in feinsten Umrissen auslebende Konturlandschaft, die noch bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts alle Zeichenschulen durch den konventionellen «Baumschlag» unsicher machte.

Einfluß der Miniaturen.

DIE NIEDERLANDE. Die Frage, ob in den Niederlanden die eifrigst gepflegten Miniaturen das Landschaftliche im Tafelbild besonders förderten, oder umgekehrt, hat nach beiden Seiten hin mehrfach Vertretung gefunden. Auf ein Zweifaches aber sei hier hingewiesen, daß in den Livres d'Heures die freiere Wahl der Stoffe eine Schilderung des Volkslebens und damit auch der Jahreszeiten und Monate (Kalenderbilder) mit sich brachte und daß die Naturbeobachtung dadurch eine besondere Anregung fand. Jedenfalls waren die Einflüsse und Entlehnungen gegenseitig. Für die Gemälde setzte sich der zeichnerische Aufbau — die Zeugnisse fehlen für die frühe Zeit gänzlich — gewiß auch aus kleinen Einzelfederstudien von Felsen, Bäumen, Burgen, Häusergruppen und Bauernhütten zusammen. Einen Beweis hiefür könnten schon der übergroße Reichtum an Detail, dessen unorganischer Zusammenbau und die Unruhe im Lineament ergeben. Noch mehr scheint sich jene Annahme zu bestätigen, wenn wir aus J. Patinirs landschaftlichen Zeichnungsresten und aus seinem Skizzenbuch bei P. Errera (Brüssel) als den frühesten Belegen Schlüsse nach rückwärts ziehen. Eine Fülle von Strohhüttenmotiven, nach der Natur gesammelt, Phantasiestädte mit Zentralbau, ersonnen oder aus anderen Kunstwerken zusammengestellt, phantastische Felsen füllen die Kleinoktavseiten (Abb. 238)[1]. War es auch nicht möglich, ein oder das andere Motiv in den wenigen Bildern des Meisters wiederzufinden, so bleibt der Zusammenhang mit ihnen doch offenkundig. Die zusammenstellende Einzeichnung in die Tafel war Aufgabe der komponierenden Phantasie, die Ausstattung mit farbig ausgleichender Luftperspektive die der Erinnerung. Gerade bei den Niederländern erscheint in landschaftlichen Zeichnungen und Stichen (P. Brueghel d. Ä., Jac. de Gheyn) neben der Signatur das «*invenit*» als besonderer Hinweis auf ein nach dekorativen Gesichtspunkten angeordnetes Phantasiewerk. Die Zeichnungen Patinirs geben nur eine kurze Stricheltechnik, ohne viel Gegensatz, die nur die notwendige Anlage festzulegen hatte. Um etwas Tiefenwert zu gewinnen, werden die fernsten Bergkonturen, da auch der Vordergrund zart wirkt, in lose Strichel aufgelöst, ein Ausweg, der von den Nachfolgern vielfach übernommen wurde.

1. Stufe. J. Patinir.

P. Brueghel d. A.

Die Umwandlung der Landschaft von einem phantastischen Mikrokosmus zum einfachen abgeklärten Stimmungsbild hat sich in den Niederlanden unter P. Brueghel d. Ä. vollzogen, so wie in Venedig unter Tizian[2]. Er führt den Blick von der Höhe ins weite Tal und darüber hinweg auf ferne Gebirge; die Massen sind geordnet und die Formationen erwecken bereits den Eindruck der Natürlichkeit (Abb. 239)[3]. In allen von H. Cock als Stichfolgen herausgegebenen

[1] Aus dem Patinir-Skizzenbuch, Sammlung P. Errera, Brüssel. Feder, verkleinert.

[2] E. Heidrich, Altniederl. Malerei, Jena 1910, S. 61.

[3] Bastelaer, P. Brueghel, Cat. de l'œuvre dessiné, Brüssel 1907, N° 25. 13 × 18 cm. Louvre.

Blättern wie auch in den seltenen Landschaftszeichnungen Brueghels läßt sich das noch mühsame Nachhinken graphischer Beschränktheit für jene Zeit sofort erkennen, sobald man seine virtuos gemalten Landschaften mit Jahreszeitenstimmungen und selbst dem bisher gerne gemiedenen Winterthema (Wien) zum Vergleiche heranzieht. Die mageren, feingestrichelten Naturstudien oder erdichteten Ausblicke in brauner Feder auf Skizzenbuchblättern, nie ein Versuch mit breiteren Griffeln, kaum eine zarte Lavierung, schleppen noch die alte Tradition seit Patinir weiter[1]. Nichtsdestoweniger wurden Wolken- und Sonneneffekte im Hochgebirge ausprobiert, Themen, die zwar Wolf Huber 30 Jahre früher linear versucht hatte, die aber hier das Geschlossen-Flächenhafte bereits anstrebten.

2. Stufe. Diese lineare Gruppe schließt mit Brueghel d. Ä. ab, es beginnt ein neuer Typus, der sich in fortschrittlicher Weise des Pinsels und der Farben bedient. Die Zeichnung lehnt sich viel enger an die Malerei an. Schon die Ausstattung der Gemälde

Abb. 238. Patinir, Bauernhütten. Skizzenbuch-Ausschnitt.

mit drei verschiedenen Gründen von vorn nach rückwärts (braungelb, dunkelgrün, hellblau) durch Dirick Bouts war gegenüber dem italienischen Prinzip, den Hintergrund durch eine vorgelagerte Plattform abzutrennen, ein sicherer Übergang zur weiteren Vollendung. Es bedurfte nur mehr eines freieren Naturstudiums und der Vereinigung jener drei Abstufungen durch einen gemeinschaftlichen Luftton. Inhaltlich tritt eine größere Abwechslung durch die Aufnahme italienischer Motive ein. Nach Manders Zeugnis ist Matthijs Kock der erste, der die neue italienische oder antike Weise (*de nieuw Italiaensche oft Antijcksche wijse*) zur Geltung brachte[2]. Mit Paul Brill und Gillis van Coninxloo setzt diese Richtung kräftig ein. Beide hatten in Rom neue Formen aufgenommen. Aber während der erstere seine Landschaften kompositionell-dekorativ mit Fernblicken ausgestaltete, heimatliche Erinnerungen mit antiken Bauresten vereinigte und bis an sein Ende († 1626) im Dienste römischer Auftraggeber stand, führte der letztere, wieder in seine Heimat zurückgekehrt, den vordergrundbeherrschenden Baum mit büschelförmigem Laub an Stelle der ausgetüpfelten Krone ein. Schon Mander nannte Coninxloo den Begründer des Baumschlags. Die Raumtiefe wird damit eingeschränkt, dichtes Baum- und

P. Brill, Coninxloo.

[1] Bastelaer p. 170 führt einschließlich der fraglichen nur 3 Blatt an.
[2] Mander-Floerke I, 249.

Abb. 239. P. Brueghel d. Ä., Ideale Gebirgslandschaft.

Strauchwerk kulissenartig deutlich nach vorne gedrängt und die Waldlandschaft gleich jener Tizians, doch nordisch behandelt, zur Wirkung gebracht. Ausschnitte mit stilisierten Zweigen, deren Blätter fast zählbar sich von der Luft abheben, mit verkrümmten, gedrehten Baumstämmen auf der einen und kugeligem Laubwerk auf der anderen Seite. Im Gegensatz zur stillen Ferne wogt der Vordergrund durcheinander. Wenig Vertikale, viele sich schneidende Diagonalen. In den noch mit Bister ausgeführten Zeichnungen verleihen kräftige braune Lavierungen dem ersten Plane Festigkeit, während Gebirge, Himmel und Wasser in blauer Färbung erscheinen. In Bildern schiebt sich zwischen beiden Tönen das Grün ein. Es entsteht der zeichnerische Typus der farbigen Gründe, der fortan viele Nachahmer findet: Jan Brueghel, Vinckeboons, Lucas Gassel, Roland Savery (Abb. 240)[1], Jodokus de Momper. An diese Gruppe knüpft Mander an, wenn er in seinem Lehrgedicht die landschaftlichen Forderungen für die jungen Maler aufstellt[2]. Es sind nicht auf eigenen Erfahrungen beruhende Erkenntnisse, sondern dem Zeittypus entlehnte Beobachtungen, wobei ihm Conincxloo als der Beste gilt. Er ahnt nicht den neuen Stil, fühlt nicht die Zeichen des kommenden Realismus, sondern weist als echter Romanist noch auf Tizian, Tintoretto und Muziano hin.

Zweifarbigkeit.

Rubens.

Den Höhepunkt und Abschluß dieser vlämischen Landschaft bildet Rubens. Nationale Motive, aber vom Geiste des italienischen Barocks durchdrungen, weiträumig und formenreich, oft leidenschaftlich bewegt in Baumwerk und Staffage. Seine frühen Zeichnungen halten noch die Zweifarbigkeit ein (Berlin). Einzelstudie wie kompositionelle Anlage stehen großzügig auf Folioflächen und manifestieren das kecke Heraustreten aus der Tradition kleiner Verhältnisse[3].

3. Stufe.

Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts erscheint in Holland die ausgesprochen persönliche Landschaft. Das Konventionelle hörte allmählich auf und damit das schulmäßige Zusammenstellen erlernter oder entlehnter Motive. Es begann ein Ausschwärmen in freier Natur nach Nord und Süd, oft über die Grenzen des Landes, ein Suchen nach Neuem längs der Kanäle, auf der Weide, in den Dünen, an der See und im Gebirge, nach vereinfachten, aber einheitlich-fertigen Ausschnitten. Die Künstler spezialisierten sich und fanden zu den lokalen Motiven auch heimatliche Stimmungen. Die Verbindung des feuchten holländischen Lufttones mit den einzelnen Gründen in feinsten Abstufungen bildete die neueste Errungenschaft, selbst in Zeichnungen (Abb. 241[4], 312). Es bedurfte nicht mehr der schablonenhaften Dreifarbigkeit, man erzielte die malerische Erscheinung auch monochrom. Ebenso hörte der ‚klare, verfolgbare Strich' auf, die Formen lockerten sich in ihren Umrissen und griffen von Schichte zu Schichte ineinander. «Es kommt auch gar nicht darauf an, daß man das eine oder das andere Schiff sieht und wie das Haus am Ufer beschaffen ist: das malerische Auge ist auf die Wahrnehmung der Gesamterscheinung eingestellt, in der das einzelne Objekt als Gegenstand keine wesentliche Bedeutung mehr hat[5].» Das

Malerische Zeichnung.

[1] Albertina, lavierte Feder, Inv. Nr. 22132; 16·2 × 23 cm.

[2] Mander-Hoecker, Das Lehrgedicht, S. 197, K. VIII, und S. 341 ff.

[3] Rooses, Rubens V, Nr. 1586–1592.

[4] Albertina, Inv. Nr. 8525, getuschte Steinkreide; 16·4 × 27·5 cm.

[5] Wölfflin, Grundbegriffe, S. 43.

Abb. 240. Roland Savery, Zweifarben-Landschaft. Albertina.

vorhandene Material dieser Gruppe ist ungeheuer groß, in allen hervorragenden Sammlungen reich vertreten, wenn auch qualitativ sehr verschieden.

Staffage.

Das Architektonische heimatlicher Städte und Burgen, Kirchen, Hütten und Schenken spielte dabei seine Rolle. Baum- und Buschwerk erlebte eine besondere Beachtung und naturalistische Wiedergabe. Das Knorrige und Mächtige der Eiche wird sowohl im Stamm und Geäst, als auch in der ausladenden Krone sorgfältig erfaßt. Die Staffage erweitert sich als notwendiger Bestandteil und erhält ein streng nationales Gepräge. Das Zwangsverhältnis zur Historie hat damit aufgehört. Städter, Bauern, Hirten, Fischer, Reiter und Soldaten werden szenisch in Dorffesten oder bei Beschäftigungen der Jahreszeiten oder zu Idyllen verarbeitet. Eben so leicht ergibt sich der Übergang zum Tierstück und es ist oft schwer zu entscheiden, ob in der Landschaft das eine oder andere vorherrscht. Dabei helfen die Figurenmaler den Landschaftern und umgekehrt. Teniers d. J., Andries Both, Adriaen van de Velde, Lingelbach, Wouwerman staffieren die Werke anderer. Die Atmosphäre entwickelt sich zu einem wirksamen Element, mächtige Wolkenzüge gliedern nicht nur oberhalb des niederen Horizontes die Bildfläche entsprechend den unteren Hauptkonturen, sondern geben auch tonige Stimmungsträger ab. Überdies steigert man durch außergewöhnliche Lichteffekte wie Feuersbrünste oder Fackelfeuer die Gesamtwirkung. Mondscheinbeleuchtung, Wasserspiegelungen und Winterstimmungen treten häufig auf.

Naturstudie und Werkstattausführung.

Schon das vorhergehende Jahrhundert hatte jene Vorbedingungen geschaffen, um eine technische Änderung und damit zeichnerisch eine mehr naturalistische Ausdrucksweise zu ermöglichen. Die gut studierte Zeichnung wurde mehr als je eine nicht zu übergehende Vorstufe des Bildes selbst. Nicht nur die vielen im Freien zeichnenden Staffagemännchen, die uns in holländischen Bildern, Radierungen und Zeichnungen begegnen, sondern auch die große Anzahl vollendeter, oft in Großfolio angelegter Naturstudien[1] weisen darauf hin, welche Bedeutung ihr im 17. Jahrhundert zugemessen wurde. Wiederholt ist die Frage berührt worden, ob die holländischen Landschafter auch in freier Natur gemalt hätten[2]. Weder literarisch noch tatsächlich gibt es hiefür Anhaltspunkte. Skizzen, die die Vermutung erwecken könnten, vor der Natur gemalt worden zu sein, oder Darstellungen mit im Freien malenden Landschaftern konnte ich nicht ausfindig machen. Dagegen sind so manche Zeichnungen, zu denen sich die Bilder entdecken ließen, deutliche Zeugen des Werkstattvorganges (Abb. 217, 121). Am ersichtlichsten sprechen wohl jene in der ganzen holländischen Malerei einheitlich auftretenden typischen Gesamttöne der Bilder selbst dagegen, die bei aller individuellen Verschiedenheit doch immer nur eine Atelierstimmung verraten. Ein vergleichender Blick auf unsere modernen, nur im Freilicht gemalten Landschaften läßt den technischen Unterschied erkennen. Auch in anderen Ländern und weit herauf galt dieser Brauch. Noch aus Ludwig Richters Lebenserinnerungen erfahren wir mancherlei über die traditionelle Entstehungsweise von Landschaften in bescheidenen Stuben. Er selbst malte in Rom den Watzmann nach feinen Bleistiftstudien aus seinem Reise-

[1] Z. B. Waterloo, Joris van der Hagen auf blauem Naturpapier.
[2] E. Michel, Jacob van Ruysdael, S. 64.

Abb. 241. Jan van Goyen, Kanallandschaft. Albertina.

Skizzenbuche. Wollte man schon von koloristischen Vorstudien sprechen, so kämen höchstens leicht farbig aquarellierte Zeichnungen in Betracht, so von Landschaftern wie Everdingen, Molyn, Berchem, A. Cuyp, Herman Zachtleven.

Technisches. Steinkreide.

Im allgemeinen besorgte die getuschte oder gewischte Steinkreide die Umsetzung der Naturformen hinsichtlich Anlage und Tonung. In der Erfassung von Luftperspektive oder Einzelformen wie Wasserflächen, Baumstrukturen war kein Mittel geeigneter. Für das Malerisch-Lockere und doch die Massen rasch Hervorhebende konnte man sie nicht mehr entbehren. Ihr grauschwarzer und sanfter Strich, der sich breit im Vordergrunde, fein im Fonde auftragen ließ und ein flächiges Ineinanderarbeiten durch Schattieren oder Wischen gestattete, ermöglichte schon in den Naturstudien die Angabe aller Tonwerte. Kaum finden wir eine stärkere, bewußtere Ausnützung dieses Materials für alle Fern- und Nahwirkung als abermals bei Rembrandt. Von den mit feiner Spitze angedeuteten, im dunstigen Horizonte liegenden Windmühlen, Turmspitzen und Bäumchen arbeitet er sich nach vorne, die Kreide immer flacher legend, bis zu dem im Vordergrund ersichtlichen Terraingepräge (Abb. 312). Ebenso fand man durch verschiedene Lavierungen der Kreidezeichnung auf tonigen Papieren und durch das Aufsetzen effektvoller Lichter, besonders in Wald- oder Nachtlandschaften, hinreichend neue und individuelle Stimmungen. *Men modelt het op wit of blaauw papier* (Lairesse II, S. 155).

Reine Pinselzeichnungen in Braun oder Tusche, wie sie Claude übte, begegnen uns bei in Italien schaffenden Landschaftern (Adriaen van de Velde[1], Bischop, Dujardin, Berchem). Vereinzelt bei Rembrandt.

Dekorative Landschaft.

Frankreich. An den Akademien galt das Landschaftszeichnen nicht besonders viel. Die Hauptsache blieb die Figur, denn es wäre nur Sache der Übung, mit Hilfe erworbener perspektivischer Kenntnisse und Belichtungserfahrungen in der Natur Ruinen und Marinen zu zeichnen[2]. Die durch Claude und Poussin angebahnte dekorative Richtung fand noch im 17. und 18. Jahrhundert ihre Fortsetzung. Adrien Manglard und Joseph Vernet haben uns in Bildern, Zeichnungen und Stichen eine Fülle der traditionellen Hafenlandschaften und Küstenszenerien hinterlassen. Nur bei Watteau, Boucher und Fragonard und deren Nachahmern erkennen wir ein nationales Aufleben.

Watteau.

Watteaus Gesellschaftsstücke geben uns hiefür den frühesten und stärksten Ausdruck. Die Dekorative besteht nun nicht mehr in einer gesetzmäßigen Aneinanderfügung römischer Versatzstücke, sondern in einer harmonischen Durchdringung der Natur mit dem Geiste seiner Darstellungen. Das Ausschwärmen der jungen Paare vollzieht sich in üppigen Parklandschaften, die süßen Liebeleien in einer sinnlich gesteigerten Umgebung, die mit ihren lauschigen Ecken, grünen Lagerstätten vor marmornen Liebesgöttern zum Tändeln und Genießen von selbst einladen. Das Rauschen und Plätschern von Wasserfällen und Brunnen mischt sich in die kleine Musik. Ob der Blick in die Ferne schweift oder sich zu den mächtigen, überall abgerundeten Baumkronen erhebt, nirgends eine aufregende Linie, eine Störung der Gesamtstimmung. Es sind Phantasiegebilde,

[1] Fairfax Murray, Taf. 152, römische Landschaft. [2] Encycl. méth. II, 465.

die auf der Leinwand ihre kompositionelle Entstehung und farbige Erledigung erfahren und mit keinerlei zeichnerischen Vorlagen Zusammenhang haben. Erinnerungen an Gesehenes, Erlebtes in der schönen Umgebung französischer Schlösser mit ihren kunstvollen Anlagen, aber auch einzelnes aus Tizianischen und Ruysdaelschen Bildern wirken sicher mit, allein die Führung des Pinsels beherrscht ausschließlich der sinnlich-nationale Wohllaut des Ganzen. Selbst der geringe Bestand von flüchtigen Skizzen mit ähnlichen Darstellungen oder gar von ausgeführten Landschaftsstudien Watteaus, die uns in Radierungen erhalten, beweist dies[1]. Während die ersteren den Hintergrund kaum andeuten, enthalten die letzteren nur schlichte, fernstehende Motive[2].

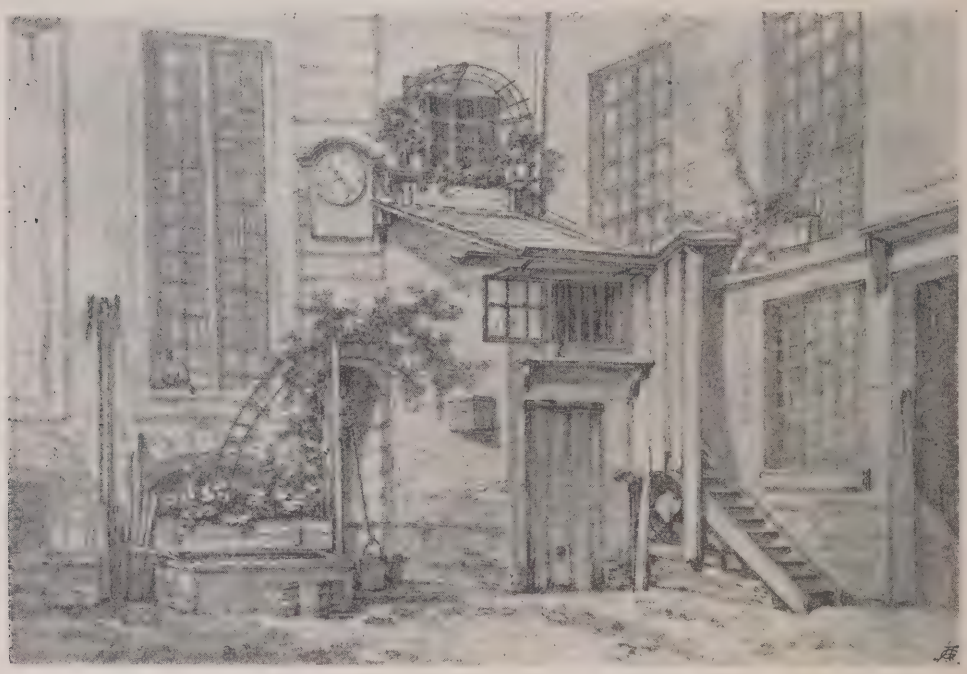


Abb. 242. F. Boucher, Hofecke. Albertina.

Boucher.

Weit mehr an Naturstudien, an gemalten und gestochenen Landschaften überliefert uns François Boucher, durchaus engbegrenzte stillebige Ausschnitte aus der ländlichen Umgebung von Paris, die sich der Mehrzahl nach fast immer nach denselben Gesichtspunkten aufbauen und eine leicht zusammenfaßbare Gruppe abgeben. Immer vorne eine grüne Plattform, dann ein kleines Wasser, ein Bach, von krummen Weiden oder Gebüsch umwachsen, über welchen ein Steg oder ein gemauerter Bogen zu einem vernachlässigten

[1] Vgl. Knackfuß-Monographie von Rosenberg, Abb. 74 und 83. — Ferner die radierten Folgen I und II der Figures de différents charactères, de Paysages et d'Etudes dessinées d'après nature par A. Watteau . . . gravées à l'eauforte par des plus habiles Peintres et Graveurs du temps.

[2] Z. B. Kanallandschaft mit abgetakeltem Segelboot, Tusche und Rötel (Chatsworth-Publik., Taf. 17).

Bauernhäuschen oder zu einer Mühle führen, und dahinter hochaufragende Bäume, die dem Blick die Ferne verschließen[1]. Neben dem ernüchternden Einfluß der Holländer fühlen wir hier noch die Sehnsucht des Künstlers heraus, seine endlosen Schäfereien, seine üppigen Parks, seine nackten Mythologien einmal mit der schlichten Natur und bäuerlichen Einfachheit zu vertauschen und sich in fleißigen Kreidezeichnungen auf blaufarbigen Papieren auszusprechen. Durchaus verarmte, ungepflegte Objekte mit viel Einzelheiten, die knapp vor dem Beschauer stehen. Als Staffage waschende Frauen, fischende Knaben oder Bauernkinder. Seltener finden sich Hofinterieurs, Gartenecken mit Gitterwerk von durchaus nationalem Gepräge (Abb. 242)[2]. Im direkten Gegensatz zu Claude und Poussin vermissen wir jedes Streben ins Geräumig-Weite, Große und Erhabene.

Fragonard.

Als der dritte national schaffende Zeichner erscheint Fragonard. So persönlich seine Note, so sehr er ein Stück Natur geistvoll zu steigern verstand, so lehren seine landschaftlichen Studien, ob nun in Tivoli, auf heimatlichem Boden oder aus Freiem mit genreartigen Motiven entstanden, daß sie seinen Bildern gleichfalls ferne standen. Durchaus Werke seiner Jugendperiode, bilden sie zum großen Teil Reiseerinnerungen in Rötelstudien, die er dann mit dem Bisterpinsel umzeichnete.

Hilfszeichnungen.

1. Der Karton.

Cartone grande, Spolveri, Cartoncino — Cartoenen.

Allgemeines.

Kartons sind Hilfszeichnungen in Kohle oder Kreide, oft mit weißer Höhung, nach Bedarf auch mit Wasser- oder Deckfarben koloriert, seltener in Federtechnik. Sie wurden nach einem gut durchgearbeiteten Entwurf entweder frei oder mit dem Netze in Größe und Format des zu malenden Bildes ausgeführt, um schließlich auf die Mauer, Tafel oder Leinwand übertragen zu werden. Obwohl im allgemeinen Werkstattbehelfe, konnten sie sich bei einzelnen Künstlern zu Kunstwerken erheben. Auch sie erlebten eine zeitliche Entwicklung, einen zeichnerischen Aufschwung bis zur Monumentalität, um mit der ins Ungeheure steigenden Flächenbemalung in Kirchen und Palästen zur Zeit der späten Barocke und des venezianischen Rokoko wieder der Geringschätzung zu verfallen. Leonardo strebte eine Höhe an, wie sie vor ihm noch nicht bestand. Seine und Michelangelos Kreidekartons wurden für Florenz zu Ereignissen. Man stellte sie aus und die Künstler umdrängten sie. Als Leonardo jenen zur hl. Anna selbdritt vollendet hatte, wurde er dem öffentlichen Besuche freigegeben und man sah zwei Tage lang Männer und Frauen, Jünglinge und Greise wie zu einem glänzenden Feste wallfahrten (Vas. Mil. IV, 38). Raffael erkannte den Vorzug dieser großzügigen, breiten Ausdrucksweise für ein scharfes Gestalten seiner Ideen und ließ seine Phantasie in solchen kraftvollen Konzeptionen ausleben.

[1] Vgl. A. P. 903. [2] Albertina, Inv. Nr. 12190; 24·2 × 35 cm; Kreide.

Nur die neugewonnene Sicherheit in der Wiedergabe aller menschlichen Formen ermöglichte dieses Zeichnen im größten Maßstabe. Noch die Cartoni des späten italienischen Barocks enthüllen, in der Nähe betrachtet, ein Wissen, eine Gewandtheit und Technik, die alles Staunen erregen. Der Karton war schon frühzeitig nicht allein Behelf zur Klarmachung der Formen und des Lineargerüstes[1], sondern zugleich der Weg, schon vor dem Schaffen auf der Tafel allen geistigen Ausdruck herauszuholen (Abb. 243)[2]. Der Marienkopf Leonardos enthält bereits das ‚Lächeln inneren Glücks und alle Anmut der Seele', wie sie später in geänderter Form im Louvre-Bild erscheinen. Im Gegensatz zu solchen vollendeten Werken standen freilich jene handwerksmäßig gehaltenen Kartons für Teppichweberei, Mosaikarbeiten, Marmorintarsien oder für Sgraffiti und Glasmalereien[3].

Herkommen. Woher kam der Cartone grande? Ich meine, wohl nur von der komplizierten Technik der Mosaikkunst und der Glasmalerei. Man kann sich die Entstehung der Alexanderschlacht (Neapel) oder der musivischen Arbeiten in den Chornischen und Seitenwänden der Basiliken christlichen Mittelalters nicht ohne Vorzeichnung im großen Maßstabe vorstellen. Haben wir für jene Zeiten auch keine Nachweise, so belehren uns Berichte aus späteren Jahrhunderten, wie der des Theophilus über Glasmalerei, oder jener Vasaris über die Mosaiktechnik (Mil. I, 196), daß naturgroße Vorlagen in Verwendung standen.

Holzkarton. Die früheste, bereits S. 347 angeführte Quellennachricht über die Technik der Glasmalerei haben wir aus Theophilus nach der Wende des 11. Jahrhunderts, darin uns die Beschreibung der Holzkartons überliefert wird[4].

Papierkarton. Diese Prozedur erfuhr ihre Vereinfachung, indem man zusammengeklebte Papierbogen auf Brettern fixierte und darauf mit Kohle die einfachen Kompositionen zeichnete. Cennini kennt sowohl diesen Vorgang der Glasmaler als auch das *Spolverare* der Tuchmaler und den Ausdruck *spolverezzi* statt ‚Cartone' in unserem Sinne[5]. Es darf nicht wundern, wenn diese Hilfszeichnungen eines Tages von den Malern für übergroße Wandfresken angewendet wurden und vielleicht zuerst von jenen, die auch Entwürfe für Kirchenfenster zu liefern hatten und mit dem Verfahren der Glasmaler vertraut waren.

Cennini. Zu Cenninis Zeiten hatte man sich sowohl in der Fresko- als auch Tafelmalerei noch mit dem direkten Zeichnen beholfen (siehe Kompositionsskizze S. 287). Nach vielen anderen Erklärungen, wie das Fresko weiter auszuführen sei, schließt Cennini mit der Ermahnung: «Du aber richte dich nach dieser Regel, da Giotto, il gran maestro, sich ihrer bediente» (Kap. 67). So war es unter Agnolo Gaddi, von dem es Cennini gelernt hatte, aber auch weiterhin, bis endlich die neue Erkenntnis der menschlichen Form und aller Dinge eine genauere Übertragung forderte. In Ermanglung alter Kartonreste für jene erste Zeit suchte ich durch Konstatierung von Griffellinien in alten Florentiner

[1] *Qui fanno i pittori tutte le fatiche dell'arte, del ritrarre dal vivo ignudi e panni di naturale, e tirano le prospettive . . .* (Vas. Mil. I, 175).

[2] Karton in der Royal Academy in London. Kreide, Ausschnitt aus Vas. Soc. VI, 2.

[3] Vas. Mil. I, 192 u. 199.

[4] Theophilus, Diversarum artium schedulae, lib. II, C. 17 (Quellenschr. VII, S. 119).

[5] Cennini K. 171: Wie man Fenster arbeitet, und K. 141: Von der Tuchbemalung.

Abb. 243. Leonardo, Madonnenkopf aus dem Karton: hl. Anna selbdritt. London.

Fresken deren Gebrauch zu erschließen und dieser Weg führte auch in einzelnen Fällen zu einem positiven Resultat. Leider war eine weitgehende Feststellung bei den meisten frühen Fresken ob der schlechten Beleuchtung und der schweren Zugänglichkeit nicht durchführbar. Jedenfalls erscheinen sie in der ersten Hälfte des Quattrocento immer häufiger. Auch die zweite, später noch zu erörternde Praxis der Kartonübertragung auf die Kalkschichte mittels Griffelspuren

Kohlenstaub ließ sich auf alten Wandgemälden und damit eine Kartonverwendung nachweisen. Bei Piero della Francescas Fresken der Legende vom heiligen Kreuz in Arezzo (um 1454—1464) finden sich längs und unter den gemalten Konturen noch Spuren alter Kohlenpunkte (Abbild. 244[1]). Dieselben haben sich mit dem Kalk so fest verbunden, daß sie Jahrhunderte überdauerten, wie die photographischen Aufnahmen erweisen. und Pausestaub.

Abb. 244. Piero della Francesca. Freskoausschnitt mit Pausepunkten.

Aus naheliegenden Gründen fand dieser bequeme Behelf nach und nach auch in der Tafelmalerei Eingang und wurde nicht gerne vermißt. Bei kleinen Bildern genügte die abgeschlossene Zeichnung in Feder oder Kreide, die man gleich als Pause verwendete. Wiewohl auch sie heute als ‚Karton' bezeichnet wird, so hatte sie damals nur die Geltung von Disegno. Wir besitzen derartige Blätter noch von A. Pollaiuolo, Bogenspannender Herkules (Berlin), von Raffael, St. Georg (Louvre), Traum des Ritters (Abb. 101, London) oder die Predellenzeichnung Maria Verkündigung (Abb. 245)[2]. Pauselöcher bekunden die Verwendung. Erst bei großen Tafelbildern trat neben der Zeichnung der separate Karton in Kohle und Kreide ein. Disegno als Karton.

Freilich gab es noch mancherlei Kämpfe zwischen Altem und Neuem. Wie Vasari von Peruzzi erzählt, hatte derselbe, in Rom Arbeit suchend, vor seinem künftigen Tafelkarton.

[1] Aus Ricci, Piero della Francesca, Taf. 22, Kreuzeinbringung, Fresco in S. Francesco in Arezzo; vgl. ferner Taf. 6, 12, 15,

[2] Aus Fischel I, Taf. 28. Louvre, lavierte Feder, 28·5 × 42·2 cm. Verlag Grote, Berlin.

Abb. 245. Raffael. Kartonzeichnung zur Predella der Krönung Mariens im Vatikan.

Meister seine Fähigkeit in der Weise zu dokumentieren, daß er auf eine mit Gips grundierte Tafel ohne Karton und Vorzeichnung eine Madonna malen mußte. Ob sich dieses Histörchen gerade auf Peruzzi bezieht oder nicht, das eine fällt doch ab, daß in jener Zeit[1] die Methoden noch schwankten und einzelne Meister mit Hochmut auf jene blickten, die sich in der Tafelmalerei des Behelfes bedienten. «Wer Fresken arbeiten will, muß Cartoni machen, obgleich auch viele sie für die Tafel anwenden», glaubt noch Vasari betonen zu müssen[2].

Pollaiuolos Caritas.

Die Uffizien bewahren eine Holztafel mit präpariertem Grund und einer fertigen Vorzeichnung Antonio Pollaiuolos (Abb. 3). Dieses interessante, mitten in der Arbeit steckengebliebene Stück zeigt die Anlage einer Caritas in Unterlebensgröße, mit Schattierungen und aufgesetzten weißen Lichtern. Das Suchen und Verbessern der Konturen und das Vorhandensein von Pentimenten bei dem Kinde, sowie der feste, zeichnerische Strich könnten fast auf eine unmittelbare Vorzeichnung nach altem Rezepte schließen lassen, wenn man nicht an einzelnen Stellen die ungelenken Pausierungslinien erkennen würde. Es mußte also eine Vorzeichnung in Naturgröße, ein richtiger Karton, vorhanden gewesen sein. Daß die aufgepauste Zeichnung außerdem an einzelnen Stellen geändert und weitergeführt wurde, entsprach nur den Forderungen einer guten Arbeit. Unter denselben Gesichtspunkten ist auch jene unvollendete hl. Barbara Jan van Eycks in Antwerpen vom Jahre 1437 zu betrachten. Auch sie, obwohl nach allen Regeln der feinmalenden Altniederländer angelegt, setzt eine separate Vorzeichnung und gewiß auch eine Pausierung voraus. Derart frühe Einblicke in die Entstehungsweise sind freilich selten.

Mehrfache Benützung.

Aus den vielen Wiederholungen gleicher, nur mit anderen Heiligen versehener Madonnenbilder der Bellini-Schule müssen wir bereits die handwerksmäßige und mehrfache Ausnützung eines Urkartons erschließen. Beispiele dieser Art sind die Catena-Madonnen in Berlin, Venedig (Akademie), Modena und der Sammlung Bardini (Nr. 698). Auch in Verona, Perugia und anderen Provinzstädten scheint eine ähnliche geschäftliche Praxis geherrscht zu haben, indem selbst einzelne Figuren von einem Bilde zum andern wanderten[3]. Dazu gehört auch die verkehrtseitige Verwendung in Fällen, wo es sich um symmetrisch angeordnete Gruppen handelt, wie z. B. bei den gesimstragenden Putten der Sixtina-Decke.

Wertschätzung.

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts können wir keinen höheren Lobspruch zitieren als Armeninos Worte: «In einem gut gezeichneten Karton sind die äußersten Schwierigkeiten aller Dinge überwunden; wer den Konturen desselben folgt, geht auf der sichersten Straße, mit dem vollendetsten Vorbilde, ja man kann sagen mit dem Bilde selbst, dem nur die Farben fehlen[4]».

Kartonverzicht.

Daß formsichere Zeichner auch späterhin ohne Karton ihre Aufgaben zu erledigen wußten, läßt sich aus mancherlei Überlieferungen erkennen. Nach Ridolfi arbeitete Tintoretto innerhalb weniger Tage den Konkurrenzauftrag für San Rocco direkt auf der Leinwand, zum Erstaunen der Wettbewerber, die

[1] Peruzzi kam 1503 nach Rom.
[2] Vas. Mil. I, 175.
[3] Fischel, Die Zeichnungen der Umbrer; Jahrb. d. pr. Kunsts., 38. B., Beiheft, S. 2.
[4] Armenino, p. 111.

sich mit ihren Kartons einfanden[1]. Sogar in der Deckenmalerei werden Beispiele direkter Bearbeitung erwähnt. Inwieweit dies richtig, müßten Untersuchungen an Ort und Stelle erweisen. So soll der gewandte Guercino, welcher 1631 in Bologna den Herren Sampieri ein Deckengemälde «Herkules und Antäus» zu liefern hatte, ohneweiters auf den Plafond gezeichnet haben, allerdings schon für jene Zeit ein Bravourstück: *è mirabile averlo fatto senza cartone; tanto era pratico nell' eccelenza del disegno*[2]. Auch Lodovico und der bereits erkrankte Annibale Carracci sollen es nicht gerade mit besonderem Erfolg versucht haben[3]. Indes gewähren Nachlaßverzeichnisse einzelner Ateliers Einblick in den reichen Bestand ehemals vorhandener Kartons[4].

Das 18. Jahrhundert.

Im 18. Jahrhundert entbehren wir jeder Nachprüfung und das Forschen nach Plafond-Kartons bleibt erfolglos, so daß der Irrtum wachgerufen wurde, die Künstler jener Zeit hätten ohne diese Behelfe gearbeitet[5]. Allein trotz der erwähnten, in Italien exzeptionell denkbaren Ausnahmen bei Einzelfiguren und trotz des Mangels an Kartonzeichnungen, wie z. B. für die großen, von Tiepolo bemalten Flächen oder bei den österreichischen Barockkirchen, darf man nicht an einen Kartonverzicht denken. Gestattete die häufig angewandte Alsecco-Technik auch ein leichteres und freieres Schaffen, da während der Arbeit die ganze zu bemalende Fläche zur Verfügung stand, so ist ein zusammenhängendes, direktes Zeichnen überlebensgroßer Figuren auf einem so ausgedehnten Felde geradezu ausgeschlossen. Selbst die genaueste Übertragung der Netzlinien von der Vorstudie in den Plafondmaßstab und die Einzeichnung des Figuralen innerhalb dieser Hilfslinien wäre von solchen Schwierigkeiten begleitet gewesen, daß das Ganze seinen organischen Zusammenhang hätte verlieren müssen. Wer einmal dicht unter einer bemalten Deckenwölbung gestanden, wird zugestehen, daß hier jede Übersicht aufhört, um eine Komposition nach allen Seiten hin proportioniert auszugestalten. Außerdem konnten mir erfahrene Restauratoren, denen die Ausbesserung von Kirchen- und Schloßfresken anvertraut war, die Versicherung geben, daß sie längs der Konturen tief einschneidende Griffellinien beobachtet hatten. Es war eben jene Zeit, wo die Vorbereitung zu den Riesenbildern sich technisch sehr vereinfacht hatte, und die hiezu verwendeten Arbeitskartons sich mit einfachen Kompositionskonturen begnügen mußten. In kleine Teile zerschnitten, um bequem übertragen zu werden, zerrissen durch die Pausierung, wurden sie als wertlose Fetzen weggeworfen.

Zurichtung der Papierfläche.

Über die HERSTELLUNG von Freskokartons *(cartone fare, disegnare,* seltener *dipignere)* erfahren wir bei Vasari und Armenino Ausführliches, indes nur für einfache Fälle[6]. Zunächst über die Zurichtung der Papierfläche. Man klebte die Blätter in der Größe des zukünftigen Bildes mit Kleister oder Leim zusammen, spannte sie an die Mauer, indem man sie rings herum zwei Finger

[1] Ridolfi, op. cit. II, 19. [2] Malvasia IV, 368.

[3] Malvasia III, 448, III, 443. — Bellori, Vita Annibale Carracci, p. 34.

[4] Schmarsow, Baroccio, S. 36: Eine Inhaltsangabe von Baroccis Atelier.

[5] H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österr. Barockfresken (Jahrb. d. Ks. d. Kaiserhauses XXX, S. 19).

[6] Vas. Mil. I, 175. — Armenino, S. 111.

breit mit Kleister beschickte und durch Bespritzen mit Wasser von der Mitte nach außen naß machte, um die etwa entstehenden Falten zu vertreiben. Das Zusammenfügen der Einzelbogen nannte man *fogli squadramettere insieme el cartone*[1] oder *appiccare*[2] oder nach Pietro da Cortona: *incollare li cartoni*[3]. Große Kartons, für die man wie z. B. für Michelangelos Schlacht bei Cascina gleich 14 quadroni Bologneser Realfolio verbrauchte[4], d. s. ungefähr 15 m², wurden vom Cartolajo zusammengefügt und, weil als unförmliche Flächen leicht einreißbar, mit Leinwand eingefaßt *(orlare el cartone)*[5]. Manche wurden gewiß auch rückwärts durch Leinwand oder Papier verstärkt. Man könnte sich sonst den Rechnungsbeleg vom 30. Juni 1504: *libre 88 di farina stacciata biancha, data a Lionardo da Vinci in due volte, et rinpastare el cartone* kaum erklären[6]. Und wenn dieser Künstler für seinen Karton außerdem 28 Pfund *biacha alexandrina*, 36 Pfund *bianchetta soda* und 2 Pfund Gips benötigte, so muß man angesichts solcher Mengen wohl an eine ausgiebige Grundierung denken[7].

Das Zeichnen.

Nach Herstellung der Papierfläche erfolgte das Zeichnen, d. h. die Übertragung der kleinen Komposition ins große Format, bald mit Netz *(graticola)*[8], bald ohne, je nach der Kartongröße, der persönlichen Gewandtheit und den vorbereiteten Studien. Ein jeder Meister ging hier nach freiem Ermessen vor. Es gab Künstler, die sich vorher jede Einzelfigur ihrer Komposition nach dem Modelle in der richtigen Größe gezeichnet hatten und sie nun mit Kohle oder Kreide *(con una canna lunga che abbia in cima un carbone)*[9] mit oder ohne Bleiweißhöhung[10] in das Kartonnetz eintrugen. Fra Bartolommeo liefert hiezu Belege. Andere übertrugen die Hauptkonturen und zeichneten erst im Karton das Detail modellmäßig fertig[11].

Freihändige Kartons.

Eine große Rolle spielten bei Skurzfiguren die Wachs- und Tonmodelle, die überhaupt im 16. Jahrhundert gerade für das Ausfertigen des Kartons, und zwar gleich als Kompositionsgruppe, *per vedere gli sbattimenti*, herangezogen wurden[12]. Erste Meister arbeiten kleinere Kartons (Tafelkartons) an der Hand einer Skizze freihändig auf der gespannten Bogenfläche ohneweiters fertig. Der Karton des Sodoma in Oxford zeigt so viele Versuchslinien und Korrekturen, daß man nur an eine freie und ursprüngliche Zeichnung denken darf[13]. Derart

[1] Frey, Studien zu Michelangelo und zur Kunst seiner Zeit in: Jahrb. d. pr. Ks., Beiheft zum 30. Bd., S. 133, Nr. 194.

[2] Baldinucci, Voc. 30, Artikel Cartoni.

[3] Geisenheimer, Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti, Firenze 1909, p. 14. — Nach Baldinucci, Voc. *Incollare = appiccare insieme le cose con la colla.*

[4] Frey, ibid. Nr. 193. [5] Frey, ibid. Nr. 165.

[6] Frey, ibid. Nr. 177. — *Rimpastare = impastare di nuovo. Impastare vale anche appiccare insieme con pasta carta e simile* (Vocab. della Crusca II, 445).

[7] Gaye, Carteggio II, 88 f.

[8] Pacheco, p. 334 *con la cuadricula.* Reinhold: Übergattern. Du Fresnoy: *graticuler.*

[9] Vas. Mil. I, 175.

[10] Armenino, S. 115. — Vas. Mil. VI, 146.

[11] «Darnach erfolgte erst die Kartonzeichnung auf ein darzu zusammengepaptes Papier, zu welchem wieder Modelle zu nehmen sind». Sandrart, T. A. I, 64.

[12] Vas. Mil. I, 176. — Pacheco, p. 334 ff.

[13] Oxford Dr. I, 25, Kohle auf 6 Bogen.

prima geschaffene Kartons können wir bei all den großen Meistern voraussetzen, sobald sie es der Mühe wert erachteten, selbst Hand anzulegen. Bei übergroßen Formaten war die Netzübertragung zumindest für die Hauptkonturen allerdings ein Gebot der Notwendigkeit.

Kolorierte Kartons.

Das *Cartone dipignere* bedeutete ein Kolorieren und bezog sich in der Regel auf Teppichvorlagen. In dem Rechenbuche des Lorenzo Lotto heißt es: *Due cartoni grandi, disegnati et cominciati di colori a guazzo*[1]. Teppichkartons scheinen nach Vasaris Beschreibung des berühmten Adam und Eva-Kartons Leonardos, der in Gold und Seide für den König von Portugal gewebt werden sollte, sich einer besonderen Exaktheit erfreut zu haben. «Leonardo arbeitete hier mit dem Pinsel in Hell und Dunkel und höhte mit Bleiweiß eine Wiese mit unzähligen Kräutern und einigen Tieren so fleißig und natürlich . . .[2]» Barocci setzte seine Bildkartons, zumindest die Köpfe, mit Pastell in farbige Wirkung. Um den koloristischen Reiz zu vermehren, bediente er sich blauer Naturpapiere[3].

Übertragung mit Griffel,

Beim Übertragen der Kartons auf die Mauer ging man stückweise vor, d. h. man zerschnitt den Originalkarton oder den Ersatzkarton in kleinere handsame Teile und griffelte immer nur so viel auf die am Vorabende aufgetragene Mörtelschichte, als die Tagesarbeit benötigte. Das Durchgriffeln geschah mittels eines Elfenbeinstieles oder eines spitzigen, harten Holzes (*calcare, calchare*)[4]. Doch stand, wie bei Piero della Francesca, auch der *Spolvero*, *Spolverizzo* in Gebrauch.

mit Staubbeutel.

Der *Spolvero*[5], Staubbeutel oder Pausche[6] diente wohl in erster Linie bei Tafelbildern, deren feingeschliffene grundierte Oberfläche geschont werden mußte. Zuerst wurden sämtliche Konturen im Karton mit einer dicken Nadel durchlocht (Abb. 246)[7]. Die so hergerichteten Kartons hießen kurzweg *Spolveri*[8]. Dann gab man eine Handvoll Holzkohlenpulver oder gestoßener schwarzer Kreide in ein dünnes Leinwandbeutelchen, das durch Aufschlagen längs der durchstochenen Konturen auf dem weißen Gipsgrunde schwarze Punktspuren erzeugte. *E questo dicono spolverizzare*[9]. Ein Wasserfarbpinsel fixierte und markierte die

---

[1] Libro dei conti di L. Lotto (In Gallerie italiane I, p. 123). Das kleine Ausmaß deutet auf ein Tafelbild. — Franz I. wünschte, daß Leonardo seinen Anna selbdritt-Karton koloriere (Vas. Mil. IV, 39).

[2] Vas. Mil. IV, 23; Karton verschollen.

[3] Schmarsow, Barocci V, S. 37. — Armenino 115, *cartoni, che si fanno su le carte tinte.*

[4] Baldinucci, Voc. 30: Cartoni. — «Beim Gebrauch schneidet man vom Karton ein Stuck oder Figur ab, just so viel, als man selbigen Tag zu verrichten sich vorgenommen und kopiert dasselbe auf die Mauer mittels eines Pfrims». Sandrart, T. A. I, 64.

[5] Baldinucci, ibid. [6] Reinhold, Zeichen- und Malerschule, S. 319, § 901.

[7] Z. a. M., Berlin I, 14a, Kohle, Verlag Grote, Berlin. — Ein weiblicher Profilkopf Verrocchios, dessen Verwendung nicht nachweisbar, in Oxf. Draw. I, 1 und Berenson II, S. 180, Nr. 2800.

[8] Im Inventario des C. F. Raspantino 1664 werden erwähnt: *Spolvero di Santa Cecilia con li due angioli;* an anderer Stelle: *Un mazzo di spolveri diversi* (vgl. Bertolotti, Artisti Bologn., S. 171).

[9] Cennini (K. 141) gebraucht für die genadelten Stoffpatronen den Ausdruck *Spolverezzi.* — Armenino nennt den Vorgang *spolverare.* — Nicht alle Tafelbilder hatten durchlochte Kartons. Ein Catena (Uff. 583) zeigt Griffelspuren.

Abb. 246. Verrocchio. Kartonrest mit Nadellöchern. Berlin.

Umrisse und schließlich die Hauptschatten. Damit war alle Vorbereitung zur weiteren Untermalung gegeben.

Durchgriffeln auf Leinwanden.

Mit der Einführung der Leinwandbilder, die mit dem Anstreben größter Formate eine dünnere Grundierung und dadurch eine schwanke Fläche erhielten, wandte man wieder das genauere Verfahren des Durchgriffelns an, und zwar in der Weise, daß man die Rückseite der Kartons mit Kohle oder Kreidepulver einschwärzte. Diese Prozedur erzeugte exakte Konturen und schonte den Karton. Bellori erzählt von Barocci[1], er habe bei seinen Leinwandbildern der

[1] Bellori, Vita Barocci, S. 118: *e calcolandolo su l'imprimitura della tela, segnava con lo stilo i dintorni, acciocchè mai si smarrisse il disegno.*

sorgfältigen Vorzeichnung halber nur mit dem Griffel übertragen. Alte Kartonreste lassen daher bald die eine, bald die andere Methode erkennen.

Kopistengriffelung.

Wenn sich auf alten Tafelbildern nicht unter, sondern auf der Farbenschichte rohe und flüchtige Griffelspuren entdecken lassen, so rühren sie von später erfolgten Durchpausierungen mit Hilfe geölter Papiere zum Zwecke einer Kopierung her. Spuren solcher Bilderschädigung finden sich auf einer Cimabue-Madonna in Florenz (Akademie Nr. 102).

Ersatzkarton.

Da beim Übertragen auf feuchte Wände oder selbst auf Tafeln gute Kartons durch Griffel oder Staubbeutel arg verdorben wurden, schuf man sich noch einen Ersatzkarton, der bloß die Konturen enthielt, indem man beim Durchlochen des Originals eine gleichgroße Papierfläche unterlegte, so daß auch diese die Pauslöcher empfing (Armenino, p. 115). Die letztere diente zur Übertragung und das Original blieb verschont. Auf das Duplikat bezog sich in erster Linie der bereits erwähnte Ausdruck *Spolvero*.

Vertragsbestimmungen.

War Auftrag oder Gegenstand dem Meister wichtig und interessant genug oder verlangte es der Kontrakt, so erfolgte die eigenhändige Ausarbeitung. In der Regel legten schon die Auftraggeber Wert darauf, daß Komposition und Karton eigenhändig seien. *Colori et disegno e cartoni* bilden in den Verträgen eine ständige Formel[1]. Pinturicchio hatte laut Vertrag vom 29. Mai 1502 «alle Zeichnungen [zur Libreria in Siena] auf den Kartons und an der Wand mit eigener Hand herzustellen, alle Köpfe in fresco zu malen, in secco zu übergehen und restlos durchzuführen[2]». Sonst besorgten in großen Werkstätten und bei umfangreichen Arbeiten Schüler die Fertigstellung. Hinsichtlich der Übertragung auf die Wand wechseln die Bestimmungen. Vielfach überließ man die Ausführung der von auswärts bezogenen Kartons, wie der Vertrag Giulio Romanos mit den Bauvorstehern der Steccata in Parma erweist, einheimischen Malern[3]. Für Künstler von gutem Rufe galt es allerdings nicht für ehrenvoll, nach fremden Kartons zu malen. Als Ciro Ferri die Sala d'Apollo im Palazzo Pitti nach Pietro da Cortonas Kartons ausschmückte, machten sich seine Nebenbuhler über ihn lustig[4]. Anderseits erachteten es ganz tüchtige Talente für ein besonderes Glück, Kartonzeichnungen mit berühmten Namen zur Ausführung zu erhalten. Pontormo malte ein Nolimetangere und Venus und Amor für Auftraggeber, die sich die zugehörigen Kartons von Michelangelo erbeten hatten[5]. Der Brescianer Lattanzio Gambara erhielt von seinem Schwiegervater Romanino sogar einige Kartons *(Spolveri)* als Mitgift (Ridolfi I, 260).

Ausführung nach fremden Kartons.

Gepflogenheiten.

In der Regel zeichnete man diese wichtigen Behelfe an Ort und Stelle. Correggio bedang sich in dem Kontrakt mit der Domverwaltung in Parma ein Zimmer oder eine geschlossene Kapelle aus, um daselbst seine Zeichnungen

---

[1] *Et per tutto questo lavore, suoe fatighe, colori, et disegno e cartoni, che andassino, . . . Ducati 575* (R. Vischer, L. Signorelli, Vertrag vom 27. April 1500; S. 352).

[2] G. Milanesi, Documenti senesi III, 9: *tutti li disegni . . . in cartoni et in muro.*

[3] Guhl I, 337, Nr. 112.

[4] Geisenheimer, P. da Cortona, p. 16, VIII.

[5] Vas. Mil. VI, 276 f. — Auch talentlose Schüler wie Ascanio dalla Ripa Transone (Condivi) hatten das Glück, nach einem Karton Michelangelos eine Tafel fertig zu «pinseln». Vasari Mil. VII, 273.

Abb. 247. Mabuse. Adam und Eva. Kartonausschnitt nach dem Albertina-Original.

anfertigen zu können[1]. Wurden die Kartons in einer entfernten Stadt angefertigt, so machte man sie durch Zerschneiden in kleine Stücke transportfähig *(ridotti in picholo con il palmo Romano)*[2]. Der allezeit findige Leonardo schuf sich zur Erleichterung des Zeichnens an seinem großen Karton für die Sala del Consiglio einen komplizierten Apparat, der in den Rechnungen vom Jahre 1503 und 1504 eine große Rolle spielt; er heißt da *el ponte al detto cartone* und war mit einem Weberbaum, Eisen- und Stahlbestandteilen, vielen Hanfseilen und Stricken und einer Treppe versehen[3]. Das würde ungefähr mit der Beschreibung Vasaris zusammenstimmen, der uns diesmal keine Fabel erzählt, daß sich Leonardo zur Ausführung seines Kartons ein künstliches Gerüst habe anfertigen lassen, welches sich hob, wenn man es zusammenzog, und niedriger wurde, wenn man es breiter machte (Vas. Mil. IV, 42).

Skulptur-Karton.

Einen gewiß nicht allgemein üblichen Fall von Anfertigung eines Kartons als Vorarbeit und Vorstudium erzählt Vasari von Bandinelli, der sich, um für König Franz von Frankreich eine Kopie des Laokoon herzustellen, zunächst eine Nachbildung in Wachs und außerdem *un cartone di biacca e carbone della grandezza di quello di marmo* anfertigte (Vas. Mil. VI, 146).

Cartoncino.

Erst in der Spätrenaissance und Barocke erscheint der kleine Karton, *Cartoncino*, in selbständiger Form als Zwischenstufe der noch ungebundenen Kompositionszeichnung und des großen Kartons. Ob er das Lineament mit der Feder oder dem farbigen Spitzpinsel erhielt, immer bezweckte er in der Chiaroscuro-Behandlung oder in der flüchtigen Kolorierung schon eine malerische Wirkung und zwar mit Rücksicht auf die gegebene Bildform. Die Übertragung ins Große erfolgte auf Grund des Maßstabes entweder auf den Hauptkarton oder bei beschränkter Größe gleich auf die Leinwand. Die Uffizien bewahren einen guten Beleg von Federigo Zuccaro vom Jahre 1565, der auf drei aneinandergeklebten Bogen eine mit der Feder breit entworfene und mit dem Pinsel farbig belebte Zeichnung einer Jagdgesellschaft enthält. Barocci fertigte sich häufig derartige Vorkartons *ad olio overo a guazzo di chiaro scuro* an[4] und erst darnach schuf er den *Cartone grande* mit Kohle und Gips oder auch mit Pastellen[5]. Im 17. Jahrhundert kommen die mit dünnen Ölfarben auf grundierten Täfelchen oder kleinen Leinwanden skizzierten Cartoncini immer häufiger in Brauch (Abb. 108a). Rubens hat uns so manche hinterlassen. Und daß diese Gepflogenheit in alle Akademien überging und sich bis zum heutigen Tage als Schulregel erhalten hat, war nur ein Zeichen ihrer Zweckmäßigkeit.

Der Norden.

Im Norden erlebte der Karton keine besondere Entwicklung. Viel haben wir, von jenen für Glasmalerei abgesehen, nicht aufzuweisen. Außer den handwerksmäßigen Fassadenmalereien gab es keine Aufträge für gute Frescogemälde. Karel van Mander führt als Grund die Feuchtigkeit der Witterung und den Mangel an richtigem Kalk an (Vers 11). Aber die Übung bestand zumindest für Tafelbilder des 16. Jahrhunderts. «Unsere Vorfahren», schreibt

[1] Ricci, Correggio, übers. v. H. Jahn, S. 266.
[2] Geisenheimer, P. de Cortona, S. 22 H: Cortona bittet um seine Kartons.
[3] Frey, Studien zu Michelangelo, Nr. 166, 167, 169, 172, 181, 207, 227.
[4] Z. B. Uffiz. 19104/613, Heilige im Gemache kniend. [5] Bellori, S. 117.

derselbe Autor, «gebrauchten auch Kartons (*cartoenen*), die sie auf den glattgeschabten weißen Grund übertrugen, indem sie dieselben durchzuzeichnen pflegten, nachdem sie die Rückseite eingeschwärzt hatten[1]».

Holbein. Von Holbein d. J. haben wir den Rest eines Wandkartons überkommen (Chatsworth). Zwei überlebensgroße Figuren in lavierter Feder, Heinrich VII. und VIII. Diese Riesenfederzeichnung trägt dasselbe Gepräge, dieselbe Feinheit der Ornamentik in den Waffen und Stickereien an sich als irgendeiner seiner Goldschmiedentwürfe. Haare, Borten, Edelsteine zeigen sogar Farbigkeit[2]. Ebenso hat die Albertina 1908 einen Tafelkarton von der Hand des Jan Gossaert Mabuse zu einer Adam-und-Eva-Darstellung, vielleicht den frühesten der wenigen erhaltenen, erworben, eine Kreidezeichnung von strenger Ausführung in den Figuren, aber mit noch deutlichen Spuren aufgepauster Konturen in dem Blattwerk und den Früchten, so daß man hiefür noch eine Vorzeichnung in derselben Größe vorauszusetzen hat (Abb. 247)[3]. Dürer gibt keinerlei Hinweis.

Mabuse.

Nachrichten. Mander bespricht die mangelhafte Kartonverwendung bei seinen Landsleuten etwas kritisch. «Sie fangen ohne viel Mühe sofort mit Pinsel und Farbe und frischem Mut an. So kühn arbeiten die, die überreich im Erfinden sind, und sie verbessern nur hie und da einen Fehler. Dies zieme wohl nur einem Augustus in der Malerei!» Sobald er den Karton erwähnt, so führt er ihn als ausschließlich italienisches Verfahren an (XII, v. 5—9). Wie unklar dasselbe und sogar der Begriff bei den Deutschen zur Zeit Sandrarts geworden waren, beweisen dessen konfuse Anweisungen in der Teutschen Akademie[4]. Die relativ offiziellste Verbreitung fand der Karton an den französischen, ganz im italienischen Geiste geführten Akademien. Auf die Kartontechnik der Rokokozeit, wie sie Kirchen- und Palastplafonds erheischten, wurde schon hingewiesen.

Ihr Schicksal. Wenn man sich hinsichtlich der ungeheuren Anzahl überkommener italienischer Gemälde, selbst nur aus der Renaissancezeit, vor Augen hält, daß einst zu fast allen Fresken und Tafeln Kartons vorhanden waren, so erstaunt man über den verschwindend kleinen Bestand erhaltener Reste. Die oft enorme Größe einer so dünnen Fläche, der schädigende Übertragungsvorgang, das meist nicht fixierte Material, das Zerschneiden in Stücke waren aber Ursache genug, daß man sich ihrer als eines Werkstattballastes entledigte. Frey (Lettere,

[1] Mander-Hoecker, Lehrgedicht, S. 269 ff.

[2] Der Karton war für das seinerzeit in dem Privy Chamber des Königs im Whitehall-Palace befindliche Wandgemälde bestimmt und 1537 ausgeführt worden. Das genadelte Kartonfragment mißt 258·7 × 135 cm. Siehe Ganz, Handzeichnungen H. Holbeins d. J., XI 1, 2, 3, 4, 5. — Woltmann, Holbein II, 129, 167.

[3] Inv. Nr. 20.585, 62·8 × 48 cm, Kreide, gewischt; als unbekannt erworben, von dem Verfasser Mabuse zuerkannt (heute Privatbesitz).

[4] «Wer nach einer solchen Zeichnung (Kompositionszeichnung) auf die Mauren mahlen will, der nimmt ein langes Rohr, stecket oben eine Kohle darein und fasset es in die rechte Hand, in die Linke aber seinen Carton oder Papier, auf welchem der Abriß stehet: tritt also von fern und traget solchen mit dem Kohl-Rohr von Stuck zu Stuck nach proportion und Maß seines gutgedunkens in geziemender Größe auf die nasse Mauer (!)» (T. A. I, 62).

p. 88 und LXXXI) gibt den Nachweis, daß Michelangelo anfangs 1518 in seinem Hause in Rom Kartons verbrennen ließ. Andere wieder verschenkte er, so jenen zur Trunkenheit Noahs an Bindo Altoviti (Vas. Mil. II, 271).

Nichtsdestoweniger waltete über mancher dieser wertvollen Hilfszeichnungen oft ein gütiges Geschick. Schüler oder Freunde nahmen sich ihrer an[1]. Jene großer Meister oder verehrter Lehrer wurden als kostbare Stücke eingeschätzt und weitergegeben. Carlo Maratta besaß z. B. den Riesenkarton des Annibale Carracci zum Bacchanale in der Galleria Farnese[2].

Karton-Ausschnitte.

Am häufigsten ereignete es sich, daß man aus beschädigten Kartons einzelne gute Teile herausschnitt und als Erinnerung aufbewahrte, hübsche Köpfe oder Hände, die dann Zeichnungen gleich geachtet wurden. In dem erhaltenen Inventare des Cav. Francesco Raspantino vom 4. April 1664 finden wir unter den Kartons des Domenichino und der Carracci bereits solche Ausschnitte verzeichnet: *Chartone di 2 teste, Chartone di un mezzo puttino, 3 Chartoni teste, una testa della fortezza, fatta a S. Carlo . . .* (Bertolotti, Artisti Bolognesi, p. 170). Derartige Ausschnitte erkennt man leicht an der breiten Behandlung sowie an den durchlochten oder gegriffelten Konturen, häufig mit durchrissenen Stellen. Die zusammengefügten Bogen zeigen an den Kleberändern viele kleine Fältchen, die auf das flüchtige, mit sehr nassen Klebstoffen erfolgte Aneinanderfügen zurückzuführen sind. Manche tragen Ziffern, die noch auf die während der Arbeit entstandene Zerteilung in kleinere numerierte Stücke hinweisen, oder die Nummern entsprechen den horizontalen und vertikalen Quadrierungslinien der Vorzeichnung. Manche der zerschnittenen Teile wurden noch vom Künstler selbst auf der Rückseite für andere Studienzwecke ausgenützt. So z. B. jener Rest von der Hand Ghirlandaios mit einem Frauenkopf für S. Maria Novella[3]. Fast alle größeren Sammlungen verwahren ein oder das andere Stück in ihren Mappen und bieten der Forschung manche hübsche Aufgabe, den Zusammenhang der auseinandergeratenen Teile und dieser mit dem jeweiligen Bilde herauszufinden[4].

Merkmale.

2. Pausen (Bausen).

Abcopiren, Patrone — Calco, Calcare, lucidare, copiare via di luce — Calque, calquer, contretirer — Poncis.

Um Zeichnungen, Gemälde oder Kupferstiche, aus welchem Grunde immer, auf eine andere Fläche zu übertragen und dabei das Original soweit als möglich zu schonen, erfand man frühzeitig Mittel und Wege. Es gab in der Kunst so

[1] Domenichinos Kartons wurden fast in Gänze noch 23 Jahre nach seinem Tode von dem Cav. Francesco Raspantino unter Schloß und Riegel aufbewahrt. (Vgl. Inventario del Cav. Fr. Raspantino von 1664 in: Bertolotti, Artisti Bolognesi, p. 168.)

[2] Bellori, Vita C. Maratta, Ausg. Pisa, 1821; heute in London.

[3] Kartonrest Ghirlandaios, Kopfstudie zur Geburt Mariens *(S. Maria Novella)* mit Pauselöchern. Reproduction of drawings, Collection of the Duke of Devonshire, Taf. 22, 23.

[4] Beispiele: Perugino, Kopf zur Beweinung Christi, Oxford. Fischel, Z. d. Umbrer, Nr. 42, Abb. 112. — Leonardos Kartonfragment zur Schlacht von Anghiari in: Colvin, Oxford Drawings, Bd. I, Taf. 22. — Meder, Zwei Kartonzeichnungen von Giulio Romano. Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh. XXV, S. 80, Taf. X, XI.

vielerlei Bedürfnisse, die eine Übertragung notwendig machten. Der Miniaturist[1], Zeichner und Maler, Goldschmied und Waffenschmied, besonders aber Kupferstecher, Holzschneider und Lithographen mußten sich der Pause bedienen.

Für Reinzeichnungen.

Ein häufiger Fall war der, eine reinliche Zeichnung zu erzielen. So benützten sorgfältige Silberstiftzeichner ihre Entwürfe zur Übertragung auf das mühsam grundierte Papier, um dann sicherer an die Ausführung schreiten zu können[2]. Auf das Verfahren bei Federzeichnungen wurde bereits hingewiesen (S. 37, 295 n. 2), Besonders ergaben die farbigen Grundierungen der Deutschen die Notwendigkeit, den Entwurf aufzupausen. In der Ausführung steckengebliebene Zeichnungen führen deutlich in diese Schulregel ein. Selbst Kohle- und Kreidezeichnungen zumal von Porträts, die mit der Glastafel erzielt waren, erfuhren diese Behandlung. Italienische und deutsche Originale weisen stellenweise tote Pauselinien neben selbständigen Konturstrichen auf (Abb. 205).

Für Vervielfältigung.

Die größte Gruppe von auf Pausen beruhenden Zeichnungen diente der Wiederholung oder Vervielfältigung eines Originales. Zweck und Verfahren wechseln je nach der Entwicklung eines Meisters oder der jeweiligen technischen Disziplin. Wenn der junge Dürer sich die Hauptkonturen zweier Mantegna-Stiche auf sein Papier pauste, um alles andere selbständig zu vollenden, so bedeutete dies für ihn nur eine rasche Sicherung fremder «antikischer» Formen (Abb. 5, 6)[3]. Auch die Zeichnungen nach Pollaiuolo scheint er auf diese Weise studiert zu haben. Und ebenso mochten viele Malerjünglinge bei ihrem Kopieren nach Originalen, Stichen und Radierungen kurzerhand vorgegangen sein, so daß das Auftreten auffallend genauer Kopien nicht befremden darf. Bei den vielfachen Aufgaben, wie bei Gemälden, Madonnen- und Heiligenbildern, bei Porträts, die auf Wunsch wiederholt werden sollten, bei Miniaturbildnissen oder aber bei Glasrissen, Goldschmiedvorlagen, macht sich das Schablonenhafte und Werkstattmäßige besonders geltend. Am deutlichsten erhellt dies aus den von Geschlecht zu Geschlecht, Werkstatt zu Werkstatt wandernden, immer neu kopierten und verbrauchten Glaszeichnungen schweizerischer Meister.

Für Bildkopien.

Weniger allgemein war das Pausen von Galeriestücken. Schwache Schüler oder handwerksmäßig arbeitende Malerkopisten, die sich ganze Kompositionen oder einzelne Figuren aus fremden Bildern zu eigen machen wollten, setzten sich, zum Verdrusse der Inhaber, ohne Rücksicht auf die Originale in den Besitz von Konturpausen. Vasari spricht von «unendlich viel» Malern, die nicht zeichnen können, aber, wenn sie einem Gemälde gegenüberstehen, dessen Konturen durchpausen und dann mit einem ähnlichen Kolorite täuschen[4]. Die Anzahl gepauster Zeichnungen in Sammlungen ist in der Regel weit größer, als die Kataloge zugestehen. Namentlich die Wander- und Sammelbücher enthalten viel Derartiges.

Der gewöhnlichste Pausierungsvorgang war der mit durchscheinenden Papieren (Patronen) oder mit ähnlichen Stoffen, was die Italiener *calcare*,

[1] Jaro Springer, Gegenseitige Kopien von Miniaturen (Zs. f. Bücherfreunde X, 426).

[2] Konstatierbare Pausierungen in Hans Baldungs Skizzenbuch, z. B. Taf. 12 der Rosenberg-Ausgabe. — Diese reinliche und praktische Methode läßt sich heute noch bei grundierten Burne-Jones-Zeichnungen beobachten.

[3] Meder, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung (Jahrb. d. Ks. d. Kh. 1912, S. 211).

[4] Guhl, Künstlerbriefe I, 427.

lucidare oder *copiare via di luce* nannten[1]. Es handelte sich fast immer nur um die Übertragung der Hauptkonturen *(dintorni)*. Cennini führt bereits mehrere Rezepte zur Anfertigung von Pauspapier *(carta lucida, carta unta)* an. In ältester Zeit nahm man Ziegenpergament, machte es durch Schaben dünner und tränkte es mit klarem Leinöl bis zur Durchsichtigkeit[2]. Selbstverständlich kennt Cennini auch das eingefettete Papier, dem wir übrigens schon früher begegnen. Der Maler Panselinus führt dasselbe in seinem Handbuch an, nur daß er statt Leinöl Sesamöl gebraucht, welches er einen Tag im Schatten anziehen läßt. «Dann reibe gut mit Bimsstein, um das Öl wegzunehmen, damit die Farben, mit welchen du nachzeichnest, gut haften und das Original nicht verölt werde[3].» Das Nachzeichnen erfolgte mit Farbe und kleinen Pinseln, das den Vorteil hatte, die Originale nicht zu beschädigen. Leonardo zog Pergament vor, weil man es wieder reinigen könne. Von demselben erfahren wir, daß auch Glasplatten verwendet wurden (§ 74).

Geölte Pergamente und Papiere.

Glasplatten.

Ein anderes Mittel war die schon frühzeitig bekannte Gelatine *(carta lucida di colla)*. Man goß aufgelösten Fischleim auf eine mit Leinöl gut bestrichene Steintafel und ließ die sich nach allen Seiten hin dünn verteilende Masse trocknen[4]. Dann wurde auch die obere Fläche mit Leinöl eingerieben und die nun fertige Platte abgelöst. Jehan le Begue empfiehlt gewöhnlichen Leim und zur Einfettung des Steines Hammelfett. Das Produkt nennt er *Carta lustra*[5].

Gelatine.

Velo nero.

Baldinucci kennt außer diesen allgemein üblichen Mitteln noch für größere Flächen das *Velo nero*. Ein mit schwarzem Flor bespannter Rahmen wurde auf das Bild gelegt und die Umrisse mit Stängelgips kräftig gepaust. Diese Gipskonturen wurden dann auf die zu bezeichnende Fläche durch Klopfen und Schlagen übertragen (Voc., S. 85). Bei den Franzosen waren dünne, auf Rähmchen gespannte Seide oder präparierte Schweinsblasen in Verwendung[6]. Zur Übertragung von Miniaturzeichnungen auf Elfenbein war Seidenpapier (Strohpapier) sehr beliebt. Heute werden so viele derartige Erzeugnisse (*Oleate*) auf den Markt gebracht, daß dem Zeichner die Wahl schwer wird.

Andere Behelfe.

Übertragungsarten.

Die Übertragung der Hilfspause (Patrone) auf Papier, Holz, Metall oder Leinwand erfolgte entweder auf dem Wege des Durchgriffelns *(calcare,*

[1] Baldinucci, Voc.: Lucidare, p. 85. — Der deutsche Ausdruck Pause (Bause) wird nach Grimms Wörterbuch von dem italienischen *abbozzo* und dem französischen *bosse* und *ébauche* abgeleitet. Von *bosse* wäre eine Ableitung denkbar, da dieses Wort in der Bildhauertechnik unter anderem auch die Abgüsse nach der Natur bezeichnet, also ein mechanisches Nachformen bedeutet.

[2] Cennini, Kap. 23—26. — *Carte unte* bei Baldinucci unter: Lucidare.

[3] Handbuch vom Berge Athos, S. 49. — Später verwendete man Mandel-, Nuß- oder Mohnsamenöl im warmen Zustande und rieb den Überschuß mit Kleie, dann mit warmem Semmelbrot ab. Schließlich ließ man das so präparierte Papier noch 8—10 Tage zwischen Makulaturbogen liegen (Günther, Pastellmalerey p. 30. — Böhm, Anleitung, 1776, S. 457).

[4] Cennini, Kap. 25. — Die Franzosen nannten sie *papier gélatine* oder *papier glace* (Constant-Viguier, op. cit. 249).

[5] Merrifield I, 293.

[6] Traité de la Peinture, p. 228: *en appliquant dessus du papier huilé, du talc, une vessie de cochon préparée, une toile de soye tendue sur un chassis.* — Siehe auch Du Fresnoy, L'art de Peinture, unter: Contretirer, V. Aufl., S. 324.

calquer) oder des Durchnadelns *(spolverizzare)*[1]. Der erste Vorgang erforderte ein gleichmäßiges Einreiben der Rückseite mit schwarzer oder weißer Kreide, Kohle, Rötel oder Graphit, eine fixe, harte Unterlage und ein genaues Nachziehen der Konturen mittels eines Griffels von Holz, Elfenbein oder Eisen (*stile d'avorio o di legno*). Das entstandene Bild nannte man Calco (*calque*)[2]. Über das Spolverizzare wurde bereits gesprochen (S. 528). Ein drittes, besonders in der Graphik beliebtes Verfahren, vorteilhaft wegen der Umkehrung der Zeichnung, war das Abklatschen der Pause auf ein zweites Papier oder direkt auf die geschwärzte Kupferplatte. Weniger kurz war das folgende bei Stechern übliche Übertragen; man legte Strohpapier (Seidenpapier) auf die Vorzeichnung und griffelte die Konturen ziemlich energisch nach. Diese Griffelvertiefungen des Strohpapiers wurden mit Rötel- oder Graphitpulver eingerieben, das Blatt umgekehrt, auf die präparierte Platte gelegt, befestigt und mit einem Falzbein auf der Rückseite so lange überfahren, bis die eingeriebene Substanz auf der Unterlage erschien. Abklatsche.

Diese durch die Verwendung von Hilfszeichnungen (Patronen) noch eine gewisse Wertschätzung der Originale bekundenden Vorgänge waren leider nicht allgemein Brauch; man griff direkt nach Zeichnungen und Stichen und probierte an ihnen rücksichtslos bald die eine, bald die andere Methode aus. Man beschmierte ihre Rückseiten und überfuhr mit scharfen Griffeln derart die Feder-, Kreide- oder Rötellinien, daß das Papier stellenweise durchschnitten wurde (Siehe Kap. Schädigung). Wenn sich Zeichnungen mit Griffelspuren, aber ohne Präparierung der Rückseite finden, erklärt sich dies in der Weise, daß ein zweites, auf seiner Unterseite mit schwarzem Pulver eingeriebenes Blatt zwischen das Original und die empfangende Fläche gelegt wurde[3]. Verderblicher noch war das Durchnadeln und das Verunreinigen mit dem Staubbeutel. Es gibt Zeichnungen, welche gleichzeitig von Griffel und Nadel mißhandelt wurden. Die Berliner Zeichnung, Kopf eines Heiligen, ist solch ein Exempel (Abb. 329).

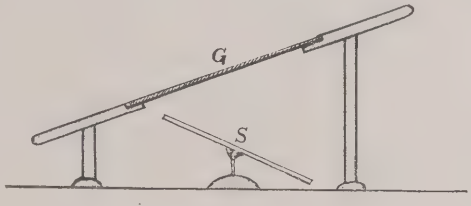


Abb. 248. Pausierapparat.

Gegriffelte und genadelte Originale.

Eine prinzipielle und durchaus vorteilhafte Umgestaltung des Durchpausens brachte die Einführung guter Graphitstifte am Ende des 18. Jahrhunderts mit sich und das Kopieren eines Originales auf dünne oder geölte Papiere, wenn tunlich an der Fensterscheibe oder auf dem Pausierapparat. Der letztere (Abb. 248) bestand aus einem auf vier Füßen ruhenden Pult, das oben eine dicke Glasplatte *G* trug, auf welche man die zu pausenden Zeichnungen oder Pausierapparat.

[1] Cennini (Kap. 141) empfiehlt beim Nadeln *(forare)* als Unterlage ein Stück Linnen oder Lindenholz. — Die Franzosen nannten es *poncer*, die genadelten Zeichnungen *Poncis* (Traité de la Peinture, p. 259).

[2] Baldinucci, Voc., p. 26: *Fra' Pittori si dice calco quell' impressione, che vien fatta per avere il rovescio d'un disegno di matita ponendogli sopra carta bianca.*

[3] Die Präparierung solcher Papiere erfolgte im 18. Jahrhundert und darüber hinaus mit Kienruß und Speckschwarte. Das überflüssige Fett wurde mit Semmelkrumen entfernt. Reinhold, Zeichenschule, S. 421.

Stiche legte. Darauf kam ein Oleat. Der unter dem Pult angebrachte und verstellbare Spiegel *S* gab die notwendige Beleuchtung[1].

3. Umdrucke.

Quetschzeichnungen, Abklatsche, Abdrücke, Contredrucke, Accurate Copien — Stampe sopra i disegni — Contre-épreuves.

A. Nach Zeichnungen.

Verfahren.

Eine andere Art von Pausen, ihrer Entstehung nach aber weit verschieden von dem landläufigen Begriff, waren die Abklatsche von Rötel-, Kreide- und Bleistiftzeichnungen. Selbst Tuschfeder- und Farbstiftzeichnungen ergaben gewisse Resultate[2]. Man legte auf die Originale — nicht zu ihrem Vorteil — ein feuchtes, dünnes Zeichenpapier und zog beide durch eine starke Druckerpresse, so daß die Linien zwar schwächer, doch deutlich und im Gegensinne auf dem Papier als Abdruck erschienen. Oder man legte Zeichnung und Abklatschpapier auf eine harte Unterlage, Kupferplatte oder Glastafel, darüber zum Schutze noch ein drittes Blatt und rieb mit einem Falzbein Partie um Partie sorgfältig ab (siehe Teil IV, Kap. Schädigung)[3].

Verwendung bei Goldschmieden,

Die hauptsächlichste Verwendung fand der Umdruck bei Kupferstechern, Radierern und im Kunstgewerbe. Eine handwerklich gewiß schon frühzeitige Benützung läßt sich bei Goldschmied- und Glaszeichnungen beobachten, wo in symmetrischen Entwürfen von Pokalen, Schalen, Vasen oder Ornamenten die linke Seite gezeichnet, die rechte aber auf kurzem Wege durch Abklatsch erzielt wurde (Abb. 125).

bei Stechern,

Die Kupferstecher erstreckten dieses Verfahren auf ihre nach jenen Gemälden gezeichneten Kopien, nach denen ein Stich hergestellt werden sollte. Durch Abklatsch hatten sie sofort eine Vorlage im Gegensinn, wie sie dieselbe für die Platte brauchten, und benötigten nicht mehr die mittels eines Spiegels mühsam hergestellte Gegenzeichnung. Daher kommt es, daß Zeichnungenabklatsche häufig noch Griffellinien als Beweis ihrer tatsächlichen weiteren Verwendung erkennen lassen. Mitunter aber machte man sich, um einen gelungenen Abklatsch zu schonen, von demselben eine Pause und benützte erst diese für die Platte. Handwerkliche Abklatsche sind nicht allzu häufig, weil Goldschmiede und Kupferstecher ihre Zeichnung auch direkt auf das Kupfer oder auf das zu gravierende Objekt abzudrucken verstanden, indem sie die Oberfläche zuvor mit einer Firnisgrundierung oder dünnen weißen Wachsschichte überzogen[4]. Nebenbei sei bemerkt, daß Stecher auch von ihren noch druckfeuchten Stichen Abzüge auf ein zweites reines Papier machten. Der nun gegenseitige Abklatsch

---

[1] Nach A. Böhm, Anleitung, S. 456.

[2] Gautier, op. cit. p. 15. [3] Gautier, ibidem, S. 14.

[4] «Man befeuchtet das Papier auf der Rückseite, legt die bezeichnete Seite auf die gefirniste Platte und zieht das Ganze durch die Kupferdruckpresse. Durch die Befeuchtung des Papieres löst sich der Rothstein oder der englische Bleistift auf und geht durch den Druck der Presse auf den Firniß hinüber. Der Rothstein zeigt sich in seiner natürlichen Farbe, die Striche des Bleistiftes aber erscheinen auf dem geschwärzten Firniß, als wenn sie mit Silber aufgetragen wären.» (Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunde, Wien 1821, I, 4.)

ergab für Korrekturen einen ausgezeichneten Behelf und erleichterte dem Stecher die Vollendung[1].

bei Radierern,

Die Radierer übernahmen den Brauch. Ein deutliches Beispiel dieses graphischen Vorganges bietet eine Callot-Zeichnung im British Museum, ein Tänzer in schwarzer Kreide. Davon existiert ebendaselbst ein Abklatsch mit den sichtbaren Griffellinien als Beweis der tatsächlichen Verwendung[2]. Wendel Dietterlin machte von seinen Architekturzeichnungen (Akademie in Dresden) Abdrücke, die er mit bläulich-schwarzer oder brauner Farbe fertigstellte, dann durch Griffeln auf die Platten für sein radiertes Architekturbuch übertrug[3]. Häufig wurden auf diese Weise auch kalligraphische Vorlagen gemacht, denn Schreiber, Kupferstecher und Goldschmiede benötigten gegenseitige Musterblätter, um das Verkehrtschreiben auf dem Metall zu erlernen[4].

bei Schreibvorlagen.

Abklatsch von Meisterzeichnungen

Von hervorragenden Künstlern hat sich eine stattliche Anzahl von *Contre-épreuves* erhalten, deren graphische Bestimmung zwar ersichtlich, aber nicht immer nachweisbar erscheint. So bewahrt die Albertina von der Hand Rubens' Studienköpfe in Kreide-Röteltechnik nach der Trajansäule mit gleichzeitigen Umdrucken (Abb. 249)[5]. Zugehörige Stiche sind nicht vorhanden, doch jedenfalls beabsichtigt gewesen. Ebendaselbst eine große Odyssee-Folge von Th. van Thulden-Zeichnungen nach Primaticcio und Nicolo dell' Abate (Fontainebleau), Originale und Abklatsche[6]. Besonders aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in welcher die französische Buchillustration durch geschickte Zeichner und Stecher aufblühte, rühren ganze Serien kleiner Blättchen, meist in Rötel oder Kreide her, die mit großem Eifer gesammelt wurden und sogar in den Auktionskatalogen jener Zeit trotz ‚Contre-épreuves' als gute Nummern figurierten[7]. Eine interessante Nachricht über eine weitere merkwürdige Verwendung des Umdruckes verdanke ich Herrn Dr. Geisenheimer, der aus einem Briefe des Diplomaten Jac. Salviati an den Kardinal Leopoldo de Medici (2. September 1662) feststellte, daß man bei Verkäufen von Handzeichnungen statt der Originale die Contre-épreuves zur Ansicht sandte[8]. Künstler beschenkten sich gegenseitig mit Abdrücken ihrer Zeichnungen. J. Dan. Preisler erhielt in Rom von Bouchardon «Abzüge» von dessen Zeichnungen nach Antiken, ebenso seines «Hand-Buches, dessen er sich bey seinen spaziergehens» bediente[9].

bei Bestellungen, als Geschenk.

---

[1] K. Kampmann, Über den Ursprung des Umdruckes (Österr.-ung. Buchdruckerzeitung 1894, Nr. 39). — Dictionnaire des Arts, Paris 1792, tom I, p. 473, Article: Contre-épreuve.

[2] Siehe Abbildung in Burlington Mag. 1912, May, CX, p. 74.

[3] G. Pauli, Die Originalzeichnungen Wendel Dietterlins zu seinem Architekturbuch (Zs. f. b. K., N. F. 10 [1899], I, S. 281).

[4] Neudörffer, Eine gute Ordnung, Nürnberg 1538.

[5] Albertina, Kreide-Rötel, Inv. Nr. 8329. Etwas verkleinerter Ausschnitt.

[6] Inv. Nr. 8954—8967, 8984—8987, 8989—8995.

[7] Catalogue raisonné des Kabinettes Basan 1796, S. 14, Nr. 70, als Vorlagen für Stiche von Caylus und Fessard nach Zeichnungen von Bouchardon. — Ferner S. 27, Nr. 157 und 158.

[8] *Invio a V. A. per il Procaccio di questa settimana le stampe che sono state impresse sopra i disegni che si è in traccia di comprare per V. A.* (Florenz, Staatsarchiv, Cart. Mediceo, Filza 5521 a. c. 311.)

[9] Sturm, Originalaufzeichnungen zur Geschichte der Preislerschen Künstlerfamilie (Archiv f. zeichnende Künste v. Naumann IX, 384).

Wertschätzung. Im 18. Jahrhundert waren Sammler und Händler in Frankreich mit der Herstellung und dem Zwecke der Abklatsche vollkommen vertraut. Besonders jene nach Meistern wie Watteau, Cochin fils, Eisen, Bouchardon, Fragonard wurden gerne gekauft und gut bezahlt. Vor allem waren jene Watteaus häufig im Handel und wanderten, bald mehr, bald weniger hergerichtet, von Sammlung zu Sammlung. Noch 1875 schreibt Edmond de Goncourt, der feine Sammler: «Die echten Zeichnungen Watteaus ohne Überarbeitung sind heute so rar, so selten zu finden, daß man sich schon, wenn man ein Freund des Meisters ist, mit Contre-épreuves begnügen muß. Es ist dies nicht seine Zeichnung, aber doch etwas von ihm. In einem Contre-épreuve ist nicht mehr die Blume der Zeichnung vorhanden, aber, wenn man so sagen darf, ein wenig von seiner Seele. Erinnern wir uns, daß man im 18. Jahrhundert in der Auktion Mariette Contre-épreuves von Bouchardon mit 300, 500, 720 Livres bezahlt hat[1].»

Täuschung. Erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vergißt man allgemein ihre Herkunft, hält sie für verwaschene oder abgeriebene Zeichnungen und kauft und verkauft sie sorglos als Originale bis auf den heutigen Tag. Man steht ihnen ratlos gegenüber. Es darf daher nicht wundernehmen, wenn erfahrene, aber gewissenlose Händler die Gelegenheit, bessere Zeichnungen kurzerhand vermehren zu können, weidlich ausnützten. Für gute Kenner war es allerdings nie schwer, die Surrogate festzustellen. Die kraftlosen Striche, das gleichmäßige, monotone Gepräge der Zeichnung, das Fehlen lockerer Substanz, Figuren mit verkehrter Haltung, mit der linken Hand fechtend oder zeigend, oder das Schwert an der Rechten tragend, mit verkehrten Schattierungen, wie von Linkshändern gearbeitet, besonders im Baumschlag, in Wolken, bei fliegenden Vögeln, lassen nicht lange im unklaren.

Das Erkennen.

Von den echten Umdrucken sind jene scheinbaren zu unterscheiden, die entstehen, wenn man die bezeichneten Rückseiten aufgezogener Zeichnungen durch Ablösen frei macht. Mag diese Prozedur auch vorsichtig durchgeführt werden, es geht doch immer ein Teil der Strichsubstanz infolge des Bindemittels verloren, so daß sie monoton und wie abgeklatscht erscheinen können.

Neuere Versuche. Versuche, welche mir Herr Prof. K. Kampmann in Wien freundlichst mit Rötel, Steinkreide und moderner Kreide auf der Druckerpresse mit trockenen und gefeuchteten Blättern ausführte, ergaben durchaus befriedigende Resultate. Am besten bewährten sich Rötel und moderne Kreide, welche durchaus kräftige Abdrücke lieferten. Mineralkreide druckte sich weniger präzis ab. Daß unsere weichen Graphitstifte hiezu ganz besonders geeignet sind, braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden.

B. Nach Gemälden.

Frühestes Verfahren. Nicht bloß von Handzeichnungen, auch von Ölbildern machte man sich kurzer Hand Abklatsche, wenngleich es sich nur um die Hauptkonturen und etwas Innenzeichnung, um eine rohe Wiedergabe der Verhältnisse handelte. Gleich das erste Kapitel in dem Handbuch vom Berge Athos berichtet von

[1] E. de Goncourt, Cat. Raisonné de l'œuvre d'Antoine Watteau, Paris 1875, p. 346.

Abb. 249. Rubens, Kriegerkopf. Original und Abklatsch.

der Erfindung, wie man Bilder abdrückt[1]. Man bestrich sämtliche Konturen des zu kopierenden Gemäldes, «ob auf geöltem Papier, auf einem Brett (Tafel), oder auf der Mauer oder auf was immer gemalt», mit einer schwarzen, mit Knoblauchsaft vermischten Farbe. Darauf legte man feuchte Papierbogen, preßte sie gut an und hob sie dann sorgfältig mitsamt den Knoblauchkonturen ab.

Man war zu diesem Auswege insofern genötigt, als es sich einerseits in der byzantinischen Kunst um eine schablonenhafte Wiederholung derselben Heiligentypen handelte, andererseits die damals gebräuchlichen Pauspapiere (Ölpapiere), auf Tempera- oder Ölbilder gelegt, dem Auge nur ein undeutliches und unsicheres Bild gewährten. Dagegen waren die abgeklatschten Konturen, wenn auch grob, dick und unterbrochen, dennoch strichgetreu und konnten vor dem Originale ergänzt und erweitert werden.

Mißbräuche.

Diese Tradition verschwand wohl in keinem der Jahrhunderte. Aus dem Volpato-Manuskript vom Ende des 17. Jahrhunderts ergibt sich eine scharfe Anklage gegen die Barbaren, welche *con lacca a olio* die Bilderkonturen überfuhren und dann dieselben auf ein geöltes Papier aufpreßten. «Besitzer von wertvollen Bildern sollten ein Auge auf diesen Vorgang haben und wenn sie einen von diesen groben Burschen erwischen, demselben einen Fußtritt versetzen und ihn dem Galgen überliefern[2].» Als Ersatz schlägt er, nicht gerade sehr glücklich, das Velo vor[3]. Jene alte Manipulation läßt sich bei schwerfälligen Berufskopisten noch im vorigen Jahrhundert feststellen. Ein alter Wiener Maler erzählte mir, daß er noch als Knabe für seinen Vater, einen Heiligenbildermaler, die Figuren mit Terra di Siena (Ölfarbe) konturiert und dann abgeklatscht habe, indem er mit einem feuchten Schwamme auf der Rückseite auf- und niederwischte.

Arten und Merkmale.

Ich erwähne dieses Verfahren aus dem Grunde, weil sich auf solche Weise entstandene Zeichnungen, mit und ohne weitere Ausarbeitungen, in einzelnen Sammlungen noch erhalten haben. Das Gros ist glücklicherweise zugrundegegangen. Da selbst die Formen der wenigen Exemplare variabel erscheinen, bald ausgeführt, bald skizzenhaft, bald mit ganzen Kompositionen, bald nur mit Einzelfiguren oder Gruppen aus dem abgeklatschten Gemälde, bald geschickt und rein in den Strichen, bald wieder klecksig und ölig, so wird ihr Vorkommen in der Handzeichnungenkunde nicht als ein auf gemeinsamer Entstehungsweise beruhender Gruppentypus aufgefaßt, sondern man bezeichnet sie entweder als Pinselzeichnungen oder, wenn mit Rötel weitergeführt, als Rötelzeichnungen und schätzt sie selbst als angebliche Vorstudien zu jenen Bildern ein, denen sie ihr Dasein verdanken. Die irrtümliche Bewertung gibt ihnen mitunter große Namen, wie Raffael, Watteau, Frans Hals.

Alle sind im Vergleich zum Gemälde gegenseitig; sie lassen stets Linkshänder und verkehrte Haltungen (Abb. 250) erkennen. Fast immer fehlt ein Hintergrund, das Figurale schwebt in der Luft. Nadellöcher, Griffelspuren, Netzeinteilung deuten auf die weitere Verwendung. Die Farben sind:

[1] Handbuch vom Berge Athos, S. 49.
[2] Merrifield II, 735 (Volpato Manuskript: Modo da tener nel dipinger).
[3] Ibid., p. 736.

bräunlichrot, lackrot, Terra di Siena, olivgrün, selbst blau. Die Linien und Flächen erscheinen zerrissen und zerquetscht, nie zusammenhängend, partienweise ganz auslassend, an manchen Stellen durch das Abziehen punktartig zusammengeflossen, an den Strichrändern mit bräunlichen Ölgrenzen und mit Ölflecken auf der Rückseite.

Abklatsche von Kompositionen,

Abb. 250.
Konturenabklatsch nach einem Gemälde.

Ein Schulbeispiel einer derartigen Abklatschzeichnung, die man neuester Zeit sogar als Originalkarton Raffaels zur Lord Cowper-Madonna publiziert hat, die aber tatsächlich nach dem Bilde, und zwar in blauer Farbe, in den Schatten leicht mit Kohle überarbeitet, angefertigt wurde, befindet sich in den Uffizien[1]. Griffellinien sind deutlich sichtbar. Ebenso besitzt die Albertina in einem Hirtenstück, welches in flüchtigen Konturen einen Abklatsch in graugrün, vermutlich nach einem Berchem-Bilde darstellt (Abb. 250), ein typisches Beispiel[2]. Die etwas zerrissenen Linien wurden mit Aquarellfarben von derselben Hand teilweise nachgezogen, ergänzt und schließlich das Ganze etwas laviert. Die Abklatschkonturen unterscheiden sich deutlich von den hinzugefügten Pinselstrichen in Aquarellfarbe; während die ersteren eine grobkörnige, an der Oberfläche hängende Struktur zeigen, sind die letzteren dünn und durchsichtig. Gleichzeitig besitzt das Blatt Pauselöcher und Netzlinien zur Übertragung auf die neue Leinwand. Eine ähnliche rasche Vorarbeit für eine Kopie liefert ein gemalter Abklatsch in der Pariser Nationalbibliothek nach Gerard Dou: Der Zahnarzt[3]. In Rotterdam fand ich ein «Urteil des Paris» nach Van der Werff, in der Albertina eine Reitergruppe nach Van der Meulen (Terra di Siena), in der Sammlung der

[1] Reproduziert in I Disegni d. Uff. III, II. Fasc., Taf. 7.

[2] Albertina, Inv. Nr. 7590, Ausschnitt in Naturgröße. 39 × 31 cm.

[3] Der Kranke nach rechts, der Arzt sieht ihm in den Mund, dahinter eine Frau, alles durch ein Fenster gesehen. Abklatsch in Terra di Siena.

Herren Randale Davies zwei Köpfe nach dem Rommelpotspieler des Frans Hals[1]. Auf eine weitere Aufzählung muß verzichtet werden.

Eine besondere Abteilung nehmen jene ein, die nur Einzelfiguren oder Gruppen aus einem Bilde wiedergeben, wie z. B. einige Watteau-Stücke[2]. Sie zeichnen sich durch eine sorgfältige Strichführung und vorsichtige Behandlung aus, so daß sie tatsächlich auf den ersten Blick Pinselzeichnungen gleichen. Sie sind weder gegriffelt noch genadelt und lassen ihre Bestimmung zweifelhaft. Ob sie als Vorlagen für kleine Bildchen gedacht oder zum Zwecke einer anderweitigen Reproduktion gemacht oder gar von einem geschickten und spekulativen Malersammler angefertigt wurden, läßt sich nicht ohneweiters entscheiden. von Einzelfiguren.

Eher noch als diese Blätter fallen jene Herman Sachtleven zugeschriebenen und zeichnerisch ausgeführten Abklatsche in das Gebiet der reinen Handzeichnung (Albertina). Die roten Konturen der Landschaft, leicht und punktartig abgeklatscht, wurden mit Rötel weitergeführt und mit dem Tuschpinsel in Wirkung gesetzt, so daß sie faßt den Eindruck einer freien Erfindung erwecken. Auch hier sind keinerlei Übertragungsspuren und Nachweise der zugehörigen Gemälde vorhanden.

[1] Die Abklatschkonturen der beiden Köpfe auf rauhem bräunlichen Packpapier zeigen flotte karminrote Striche mit klecksigem Charakter, welche von breiten gelben Ölstreifen, die stark durchschlagen, eingefaßt sind.

[2] a) Halb liegendes Mädchen im Gegensinne zu einer Figur aus «l'amour paisible» (Berlin) in der Sammlung Ricketts und Shannon (Vas. Soc. III, 33); b) Liebespaar von rückwärts gesehen, im Gegensinne nach demselben Bilde (Brit. M., Vas. Soc. III, 34); c) Einzelne Paare aus dem Bilde der «Einschiffung nach der Insel Cythera» (Louvre, Vas. Soc. VII, 30). Wiewohl im Text der genannten Publikation die Technik richtig erklärt wurde (rubbings), so erscheint es doch verwunderlich, diese Blätter noch als Watteau zu bezeichnen.

* * *

Werkstattbehelfe.

Alle die hier in Betracht kommenden Apparate, Behelfe, Gerätschaften wurden bereits in den einzelnen Kapiteln gestreift. Es erübrigt noch, sie in ihrer historischen Entwicklung in kurzen Zügen zu behandeln. Alle dienten dem leichteren Erfassen der Formen des menschlichen Körpers und der Natur.

Nach Alberti.

Velo[1], Intersegazione, Lamma — Schleierapparat, Querschnitt. Nur der reinen Erfinderfreude ist es zugute zu halten, wenn sich Alberti über das Velo so lobend äußert. Wenn er aber sagt: «Ich werde nicht auf diejenigen hören, welche meinen, es gezieme dem Maler wenig, sich solcher Dinge zu bedienen», kann man schließen, daß schon seine Zeitgenossen ihm nicht allgemeine Anerkennung zollten. Seine Erfindung war eine gewissermaßen ins Praktische übersetzte Bildebene. Ein gazeartiger, gut durchsichtiger Stoff von beliebiger Farbe, zwischen dem Zeichner und dem Objekte vertikal gespannt — wie, sagt er nicht, doch jedenfalls an einem Rahmen — und mittels starker,

Vorteile.

gezogener Fäden in Quadrate geteilt, bildete die Vorrichtung. Der Hauptvorteil bestand nach Alberti darin, dem zu zeichnenden Objekte immer dieselbe Ansicht abzugewinnen, also absolut richtige Umrisse zu erhalten, ferner die Erwerbung der perspektivischen Erkenntnis, daß mit jeder größeren Entfernung des Auges vom Velo ein kleineres Bild entstehe (S. 100). Um den Standpunkt zu fixieren, wurden im Beginne auf dem Schleier selbst zunächst einzelne Umrisse des durchscheinenden Körpers markiert. Dann erfolgte mit Hilfe des Fadennetzes das genaue Zeichnen der Figur auf der Tafel oder Wandfläche. Eine Zwischenzeichnung wird merkwürdigerweise nicht erwähnt. Nach Leonardo, der den Schleierrahmen ablehnt, scheint auch die Gepflogenheit geherrscht zu haben, auf der transparenten Fläche direkt fertig zu profilieren (§ 39).

In einer Zeit, wo das Erfassen menschlicher Formen am lebenden Modell oder an der Antike eine große Rolle spielte und der reine Umriß als strenge Regel galt, bot das Velo für Anfänger eine Art Unterstützung. Noch 1549 wird in dem Werke «Von der hochedlen Malerei und ihrer Kunstübung» des venezianischen Chirurgen Michelangelo Biondo das Velo (fein gesponnene und durchsichtig gewebte Wolle) mit einem Fadennetz von dickerer Wolle unter der Bezeichnung Lamma gepriesen[2].

[1] Über die Priorität der Erfindung vgl. Alberti, S. 237, Anm. 43 und Vas. Mil. II, 540 und n. 3. — Rivius l. III, fol.° 4a. — Mander-Hoecker, S. 61, 105. Mit Unrecht erkennt Hoecker in den Proportionsnetzen Ghibertis bereits die Anwendung eines Velo (a. a. O. S. 410 n. 59). Die Bezeichnung Schleierapparat ist in der Literatur nicht üblich, ich finde sie indessen weit passender als die nichtssagende Übersetzung des Wortes Velo. In ganz anderer Bedeutung, und zwar im Sinne eines Kopierapparates findet der Ausdruck Velo bei Volpato Erwähnung (Merrifield II, 737). Ebenso Baldinucci, Voc. p. 85, *velo nero*.

[2] In Quellenschr. f. Kunstgesch. V, S. 25 f.

Abb. 251. Dürer. Der Netzzeichner.

FADENNETZ, Netzrahmen, Malerrahmen, Quarreograph — Graticola — Carreaux, chassis — Ruyten en netten of raemkens met draden cruyswijs gespannen. Leonardo erkennt nicht mehr die Vorteile des von Alberti eingeführten Velo an — wohl wegen der mangelhaften Durchsicht — und gestattet es nur jenen, die auch «aus der Phantasie» Figuren zeichnen können (§ 39). Dagegen empfiehlt er beim Aktzeichnen das einfache Fadennetz (*un quadro o'ver tellaio* [Blendrahmen] *con fila*), um das Auge an ein richtiges Erfassen der Figuren zu gewöhnen, wobei er ausdrücklich ein gleichfeines Liniennetz auf dem Papier vorschreibt. Der Rahmen sei dreieinhalb Armlängen (Ellen) hoch und drei breit und stehe lotrecht vor dem Zeichner[1]. Nach Leonardo.

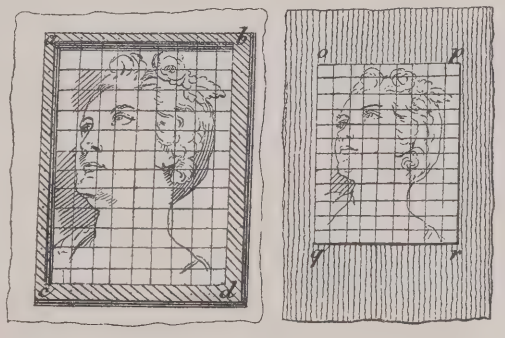


Abb. 252. Der über eine Vorlage gelegte Rahmen und die darnach gefertigte Zeichnung.

Einen tatsächlichen Gebrauch beim Aktzeichnen lehrt Dürers Holzschnitt in seiner «Unterweisung» (Abb. 251)[2]. Läßt schon diese Darstellung auf die Verwendung bei schwierigen Verkürzungen schließen, so will Armenino in dem Kapitel über die Scorci der richtigen Proportion halber nur mehr diesen einen sicheren Behelf kennen (p. 100). In gleichem Zusammenhang mit dem Aktzeichnen steht Manders Erwähnung in seinem Lehrgedicht, der auch rautenförmige Netze und Drahtgitter empfiehlt[3]. Eine große Rolle spielte das Rahmennetz beim Porträtieren, um den Proportionen so nahe als möglich zu kommen. Es wird von Bosse im Verwendungsarten.

[1] Willst du dich an ein richtiges und gutes Stehen der Figuren gewöhnen, so steile zwischen deinem Auge und dem Nackten einen Blendrahmen mit Fadennetz auf. Ebensolche Quadrate ziehst du zart auf dein Papier. Darauf setzest du ein Kügelchen von Wachs auf eine Stelle des Netzes, das dient dir als Zielkorn und du lässest es, wenn du den Nackten anschaust, immer auf dessen Halsgrube treffen oder auf einen Halswirbel seines Rückens (§ 97).

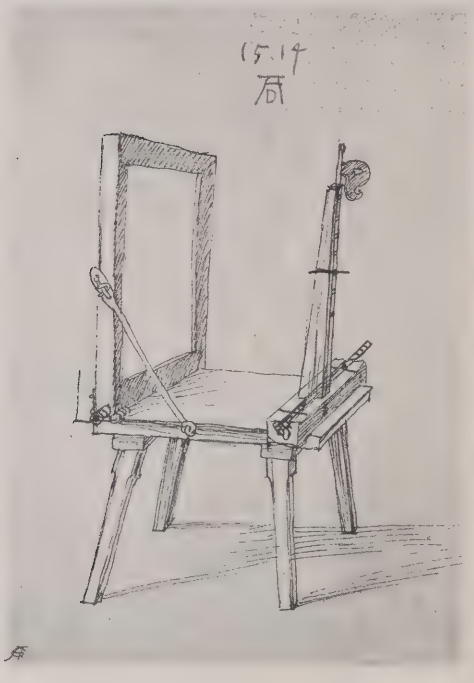
[2] Erst in der Ausgabe von 1538 enthalten, also aus Dürers Nachlaß stammend; B. 149.

[3] Mander-Hoecker, p. 60, v. 17.

17. Jahrhundert (Abb. 207), von Ch. Ant. Jombert und Reinhold noch im folgenden empfohlen[1]. Je nach dem Verhältnisse der beiden Netze konnte man auch vergrößern oder verkleinern.

Beim Landschaftern.

Eine noch häufigere Verwendung, zumal im Norden, fand der Netzrahmen beim Landschaftszeichnen[2]. Nach Rodlers Holzschnitt wurde sogar das Stubenfenster mit einem Fadennetz versehen und zu einer nicht gerade bequemen Einrichtung umgestaltet (Abb. 212). Im 18. Jahrhundert hielten die Farbenhändler Netzrahmen, Carreaux, auf Lager, die zum Landschaftszeichnen als besonders geeignet angepriesen wurden[3]. Über eine eigene Art der Ausnützung berichtet die Encyclopédie méthodique, nach welcher man diese Rahmen, hier Chassis de réduction genannt, beim Kopieren von Zeichnungen und Stichen durch direktes Auflegen verwendet (Abb. 252)[4]. Schließlich sei noch der technischen Verbesserung durch Jos. Auracher Erwähnung getan[5].



Nach Leonardo.

Abb. 253. Dürer. Glastafelapparat.

Das Rahmenzeichnen war noch im vergangenen Jahrhundert allgemeine Übung. In meiner Jugendzeit wurde noch in der Mittelschule auf diese Weise vom Fenster aus gelandschaftert und für Stilleben findet es heute noch in manchen Ateliers seinen Anwert.

Glastafel, Glasscheibe, die Transparente, Vetri piani. — Eine bequemere Vorrichtung für die Porträtkunst, indes nur von relativem Nutzen, war die Glasscheibe. Merkwürdigerweise empfiehlt sie Leonardo, der sie für Figuren gemieden haben will (§ 39), zum Zeichnen einer Örtlichkeit oder Landschaft. Er rät zu einer Scheibe von der Größe eines halben Bogen Realpapieres, die der Zeichner etwa $^2/_3$ Ellen vor sich aufzustellen habe; gleichzeitig sei sein Kopf durch eine Vorrichtung derart in eine feste Stellung zu bringen, daß das Auge immer ein- und denselben Standpunkt einnehme. Die Umrisse sollen auf der Glasfläche mit Rötel- oder irgendeiner Pinselfarbe ausgeführt werden, die sich

---

[1] Jombert, op. cit. Taf. 71. — Reinhold, Zeichenschule, 1786, S. 87.

[2] «Dan bediene dich des Netzes mittelst guten reynen gezwirnten Fädemen» (Rodler, Underweisung, H 2).

[3] Constant-Viguier, op. cit. p. 33.

[4] Encycl. méth., Beaux-A., T. II, p. 450 u. 466 und Taf. 2, Fig. 16, 17 im Recueil de Planches. — Eine merkwürdige vergrößernde Übertragung einer Zeichnung mit Hilfe des Fadennetzes und Fackelbeleuchtung auf eine halbrunde Nische beschreibt E. T. A. Hoffmann, Bd. V, S. 127 der Reimerschen Ausgabe. Nach freundlicher Mitteilung des Dr. A. Reichel.

[5] Quarreograph. Erfunden u. hsg. v. Jos. Auracher von Aurach. Wien 1819.

leicht wieder entfernen lassen. Sind die Konturen zur Zufriedenheit ausgefallen, kopiere man sie von dem Glas auf ein durchsichtiges Papier und von da auf ein gutes Zeichenpapier (§ 90).

Anwendung.

Bei Dürer finden wir 1514 eine genaue Darstellung wie nach Leonardos Vorschreibung (Abb. 253)[1]. Er, dessen formsichere Hand derartiger Unterstützungen leicht entraten konnte, übernimmt diesen Behelf trotzdem in seine Unterweisung und fügt einen illustrierenden Holzschnitt bei (Abb. 204) sowie die feine Bemerkung: «Solichs ist gut all denen, die jemand wöllen abconterfeten und die irer Sach nit gewiß sind.» Wegen gewisser Vorteile kam der Apparat in keinem Jahrhundert außer Gebrauch und blieb an allen Akademien in traditioneller Übung. Ältere Künstler erzählten mir, daß sie noch auf mit Gummi überstrichenen Glasplatten nach den Antiken die Konturen zeichneten[2]. In den Kupferstecherschulen hielt man sich beim Kopieren von Gemälden gleichfalls an diesen Behelf. Der Apparat erfuhr mannigfache Verbesserungen, Erweiterungen und Vereinfachungen, von welchen nur jene J. H. Meyniers (Abb. 206) und Fried. Christ. Müllers (Abb. 253a) erwähnt seien. Der letztere stellte ihn auf ein Stativ, versah ihn mit einer Ruhestange E für die Hand und erfand sogar Methoden, durch Schwärzung der gezeichneten Konturen dieselben auch vergrößert auf eine Fläche zu projizieren[3]. Auch heute noch erachteten ihn manche Maler (Orlik, Hodler bei ganzfigurigen Porträts) eines Versuches wert (siehe Kap. Bildniszeichnung, S. 467, ferner Schattenrißapparat, S. 470).

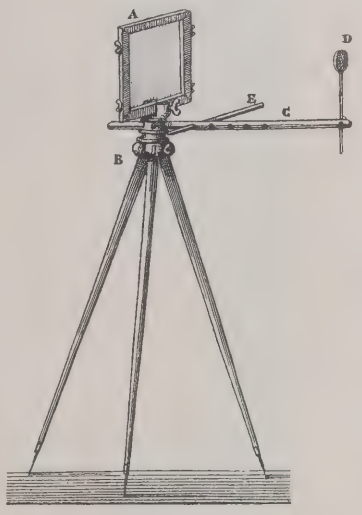


Abb. 253a. Glastafelapparat nach Fr. Chr. Müller, 1776.

Die einfache Glasscheibe findet außerdem — und meines Wissens nur in der Maltechnik — eine weitere, nicht unvorteilhafte Verwendung, wenn in einer bereits untermalten vielfigurigen Bildkomposition eine neue Figur eingeschoben oder eine vorhandene umgestaltet werden soll, ohne daß man die bereits fortgeschrittene Arbeit antastet. Die Einschubfigur wird mit Ölfarbe in der entsprechenden Größe auf die Glasscheibe monochrom oder farbig skizziert und letztere auf die betreffende Stelle der Leinwand gelegt. Ihre Durchsichtigkeit ermöglicht es, daß man die darunterliegende Figurengruppe mit der neu aufgesetzten Korrektur durch Hin- und Herschieben verbinden und auf ihre Zulässigkeit vergleichen kann.

Korrekturscheibe.

SPIEGEL. Das Spiegelzeichnen und Spiegelmalen ist uralt. Die Malerin Jaia (Laia) aus Kyzikos (geb. 638 v. Chr.), wie Plinius erzählt, *pinxit*...

Für Selbstbildnisse.

[1] Aus Bruck, Dresdener Skizzenbuch, Taf. 135, Ausschnitt. Feder. Verlag J. Heitz, Straßburg. — Dürer, Unterweisung, 1525, Fol. A verso. Die Verwendung des Apparates siehe im Holzschnitt B. 148, der Kannezeichner, und Bruck, Dresdener Skizzenbuch, Taf. 136.

[2] Maler Paul Joanowitsch teilte mir mit, daß er mit Lithographenkreide ganz gute Konturen erzielt habe. Ich fand als gut verwendbar die heute im Handel vorkommende sibirische Kohle. Absolut sicher zeichnen gespitzte und gut getrocknete Seifenstängel.

[3] Gebrauch der Transparente zum Zeichnen nach der Natur nebst einer Anleitung zum Portraitieren. Frankfurt und Leipzig 1776, S. 21, 35.

suam quoque imaginem ad speculum[1]. Es lag auf der Hand, daß, sobald es Spiegel gab, der Künstler dieselben benützte, um sich selbst, das billigste, willfährigste und allezeit bereite Modell, zu studieren[2]. Immer handelte es sich hier um Planspiegel (*specchio piano*). Das Anbringen eines oder mehrerer Spiegel im Bilde selbst, der Reiz des Reflexes, die Möglichkeit, einen Körper gleichzeitig auch von der Rückseite gesehen darstellen zu können, fand in der Malerei immer neue Aufgaben und Lösungen, deren Behandlung indes über das zeichnerische Gebiet hinausgeht[3]. Wurde damit auch eine raumerweiternde Absicht verbunden, so waren es doch meist die Koloristen, die sich solchen Problemen unterzogen. Wenn Giorgione (Lomazzo, Idea 52) die Figur der Malerei nackt vor einer Quelle dargestellt haben soll, deren Reflex eine Untersicht ermöglichte, hinter ihr einen Spiegel und an die Seite einen blanken Brustpanzer postierte, um auf diese Weise die Gestalt *in faccia, dal disotto in su, in schiena* (vom Rücken) *ed in profilo* sehen zu lassen, so lagen rein malerische Absichten zugrunde, des Frauenleibes Kolorit im Wasser, in einer Spiegelfläche und im schimmernden Metall zu ergründen. Seinem Beispiele folgten Tintoretto, Tizian, Savoldo u. a.

Raumerweiterung.

Koloristische Zwecke.

Abb. 254. Der schwarze Konvexspiegel.

Früh fand man den Vorteil heraus, mit dem Spiegel Verzeichnungen zu erkennen. «Wahrhaftig wunderbar ist es, wie jeder Fehler einer Malerei im Spiegel noch ärger entstellt erscheint» (Alberti, S. 134). In ähnlicher Weise bei Filarete (S. 655). Leonardo sucht es zu begründen und nennt den Spiegel den *maestro de pittori* (§§ 408 und 410). In allen Trattati und Malerbüchern, bis in das letzte Jahrhundert herauf, findet sich immer der Hinweis auf das Vergleichen von Modell und Zeichnung einerseits, Zeichnung und Spiegelbild anderseits[4].

Korrekturmittel.

Weitere Verwendung.

Außerdem nützte man die Spiegel noch auf verschiedene Weise aus, so hinsichtlich der Beobachtung einer richtigen Plastik beim Schwarz-Weißmalen (Alberti, S. 134). Oder bei der weiteren Durchführung der Hände beim Porträtmalen, wobei die eigenen als Modelle aushelfen mußten[5]. Oder bei Akten mit stärkster Verkürzung für Deckengemälde (siehe S. 423). In neuester Zeit dienen große Spiegel, in bestimmten Winkeln gegeneinander gestellt, das dazwischen postierte Modell (Tiere) gleichzeitig in mehreren Ansichten und Verkürzungen zu sehen[6]. Unumgänglich notwendig erschien er den Kupferstechern, die sowohl nach Bildern

[1] Plinius, Hist. nat. XXXV, C. 40. — Overbeck, Die antiken Schriftquellen bei den Griechen, Nr. 2380.

[2] Fra Bartolommeo fattosi in un specchio (Vas. Mil. I, 258, IV, 199).

[3] H. Tomaseth, Spiegel und Spiegelbild in der Malerei (Photograph. Korresp. 1907).

[4] Peter Gregor von Toulouse: *Poterit et pictor ad speculum conferre et probare, detegit enim errata facile* (Syntaxeon Artis Mirab., Lib. XXXI, c. 5) um 1600. Oder Reinhold, Zeichenschule, 1786, S. 350.

[5] Alessandro Tiarini erzählt von sich: *E studiando la sera viste in uno specchio opposto le mie mani, ch'erano assai pittoriche e buone, in iscorti bizzarri, disegnandole in carta azzura, lumeggiate di biacca, le introducevo ne' ritratti* (Malvasia IV, 185. Ebenso Malvasia II, 303).

[6] Seinig, Charlottenburg, Zeichnen als Sprache, Berlin 1914, Fig. 92.

als auch nach der Natur gegenseitige Vorzeichnungen für ihre Arbeiten auf der Platte benötigten (siehe auch S. 358).

Konvexspiegel.

Eine wesentlich verschiedene Wirkung als die Planspiegel hatten die Konvexspiegel. Zur Gegenseitigkeit kam noch die Verkleinerung, die dem Maler und Zeichner die naturgroßen Objekte reduzierte und eine leichtere zeichnerische Zusammenfassung auf kleiner Fläche ermöglichte, was insbesondere beim Landschaftszeichnen mancherlei Vorteil gewährte. Man nannte sie Maler- oder Reisespiegel. Von Descamps erfahren wir, daß Gerard Dou sich einer Art Ofenschirmes bediente, auf welchem er in Kopfhöhe einen gerahmten Konvexspiegel befestigt hatte, der außerdem noch mit einem Netzrahmen (Fadennetz) versehen war, so daß er die Konturen gleich auf die Leinwand übertragen konnte[1]. Lairesse gibt von den *‚rondglazige spiegel, convex of verheeven'* an, daß sie einen Fuß im Durchmesser haben, von Nürnberg kommen und beim Naturzeichnen einen guten Behelf abgeben *(middel om volkomen na het leven te tekenen,* Groot Schilderboek II, 155). Siehe Landschaftszeichnung, S. 477. Die Konvexspiegel waren weniger kostspielig und leichter zugänglich als die Flachspiegel. Sie finden sich im 16. und 17. Jahrhundert vielfach im Gebrauche[2]. Um 1760 aber werden sie schon seltener[3].

Abb. 255. Camera obscura des Malers J. F. Beich.

Schwarze Konvexspiegel.

Sehr beliebt war der schwarze Konvexspiegel *(verre noir),* welcher ein geschlossenes, verkleinertes Bild zeigt und in der Kupferstecherkunst, beim Landschaftszeichnen und in der Miniaturmalerei seine Verdienste hatte

[1] Descamps II, p. 218 f. Schon Fiorillo (III, 152) hatte den Irrtum Descamps' *(cet objet se traçoit en petit dans ce verre concave [?])* richtiggestellt, daß es nicht Konkav-, sondern nur Konvexspiegel sein konnten. Ebenso müssen wir auf eine zweite Unkenntnis Descamps' hinweisen, der beschreibt, der Wandschirm habe sich zwischen dem Maler und dem Objekte als eine Art Scheidewand *(une sorte de cloison)* befunden.

[2] W. Seibt, Adam Elsheimers Leben und Wirken (in Studien zur Kunst- und Culturgesch. IV, Frankfurt 1885), S. 51.

[3] Roger de Piles, Cours de Peinture, 1708. Deutsch, Leipzig bei Joh. G. Dyck, 1760. — Fr. Chr. Müller, Gebrauch der Transparente, 1776, S. 164.

(Abb. 254)[1]. Indem er durch seine stoffliche Eigenschaft die Farben brach und sie alle zu einem einheitlichen Tone vereinigte, erleichterte er das Absehen buntfarbiger Bilder oder überhellter Landschaften außerordentlich. Abb. 213 zeigt die praktische Verwendung in freier Natur. Einen Ersatz bieten heute noch in manchen Ateliers, wiewohl auch noch schwarze Glasspiegel im Handel erhältlich sind, Glasscheiben, deren Rückseiten mit schwarzer Farbe überstrichen oder mit schwarzem Papier überklebt wurden. Außer Konvexspiegeln fanden auch Konkavlinsen (Brillengläser für Kurzsichtige, *Verres concaves*) bei Verkleinerungen Verwendung (Constant-Viguier, S. 69).

Erfindung und Beschreibung.

CAMERA OBSCURA, Chambre obscure, Chambre optique. Die Camera obscura, von Erasmus Reinhold in Wittenberg 1540 im Prinzip erfunden, von Porta 1558 verbessert, 1679 von Rob. Hooke als transportable Camera zum Nachzeichnen optischer Bilder hergerichtet, kam bei Landschaftern vereinzelt in Gebrauch[2]. Ein Bildnis des bayrischen Malers und Radierers Joachim Franz Beich vom Jahre 1715, geschabt von J. J. Haid, enthält neben anderen Zeichen- und Malrequisiten auch die Abbildung einer leider nur teilweise sichtbaren Camera (Abb. 255). Die Inneneinrichtung des damaligen Kastens entsprach wohl jener aus späteren Zeiten; eine Linse, die das Bild umgekehrt in den diagonal gestellten Spiegel *a* warf, der es wieder auf die Mattscheibe *b* nach oben reflektierte (Abb. 256). Der Deckel ermöglichte eine Abblendung. Die Scheibe am Fußgestell diente zum Auf- und Abwärtsdrehen.

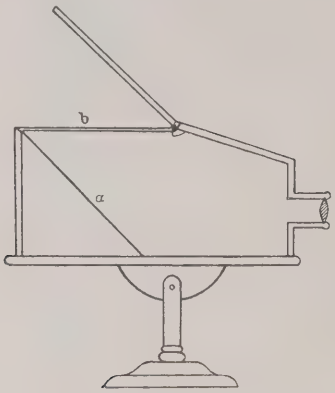


Abb. 256. Camera obscura, Durchschnitt.

Französische Apparate.

Apparate aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt die Abb. 257, welche links ein nach Art der Sänften tragbares und verschließbares Gehäuse mit Tischchen *D*, Sitzgelegenheit *E*, Ventilation *FG*, Linsen- und Spiegelkasten *A* mit der Spiegelscheibe *B* darstellt; rechts einen einfachen, überspannten Rahmenapparat, der beim Gebrauch auf einen Tisch gestellt wurde[3]. Algarotti weiß von den *plus habiles peintres de vues* seiner Zeit, die sich der Camera mit Erfolg bedient haben, schließlich doch nur Espagnolet de Bologne zu nennen[4]. Im allgemeinen wurde davor gewarnt und auf das Amateurhafte hingewiesen.

---

[1] Prof. L. Michalek stellte mir dieses aus dem Besitze des Wiener Malers G. F. Waldmüller stammende, viereckige Exemplar freundlichst zur Verfügung. Größe 13×11 cm, Dicke in der Mitte 5 mm, am Rande 3 mm. Die Färbung grenzt an Undurchsichtigkeit.

[2] Näheres über Einrichtung und Gebrauch: Brander, Beschreibung einer Camera obscura, Augsburg 1769, 1775. — Giamb. della Porta, Magia naturalis, Neapel 1598.

[3] Aus: Encyclopédie méth., Beaux-A., T. II, p. 465, abgeb. auf Pl. 4, Fig. 1 u. 2.

[4] Comte Algarotti, Oeuvres II, p. 186: *Les plus habiles peintres de Vues, que nous ayons aujourd'hui, tirent un grand avantage de cette Chambre obscure et sans elle ils n'auraient pu rendre les objets si fort au naturel.* Gemeint ist: G. M. Crespi †1747.

MODELLMÄNNCHEN, Wachs- oder Tonfigürchen, Wachs-Modellen — Piccioli modelli di cera, di terra, figure, Modegli di figure di terra — Modelos de barro — Poppetjes. In der Skulptur war das Anfertigen eines kleinfigurigen Modelles (figurino), mehr oder weniger als eine halbe Elle hoch, eine natürliche Sache, um Pose und Proportion zu erproben (Vas. Mil. I, 152). Auch die Maler hatten mit solchen plastischen Erfahrungen zu rechnen. Alberti schon empfiehlt, vor dem Zeichnen sich zuerst im Modellieren zu üben. «Wenn ich nicht irre, so ist die Skulptur bestimmter als die Malerei, denn selten wird es jemand geben, der irgend einen Gegenstand richtig zu malen verstünde, ohne jede einzelne Hervorragung an demselben zu kennen» (S. 154). Wer mit dem Modellierholz nicht umgehen konnte, wandte Allgemeines.

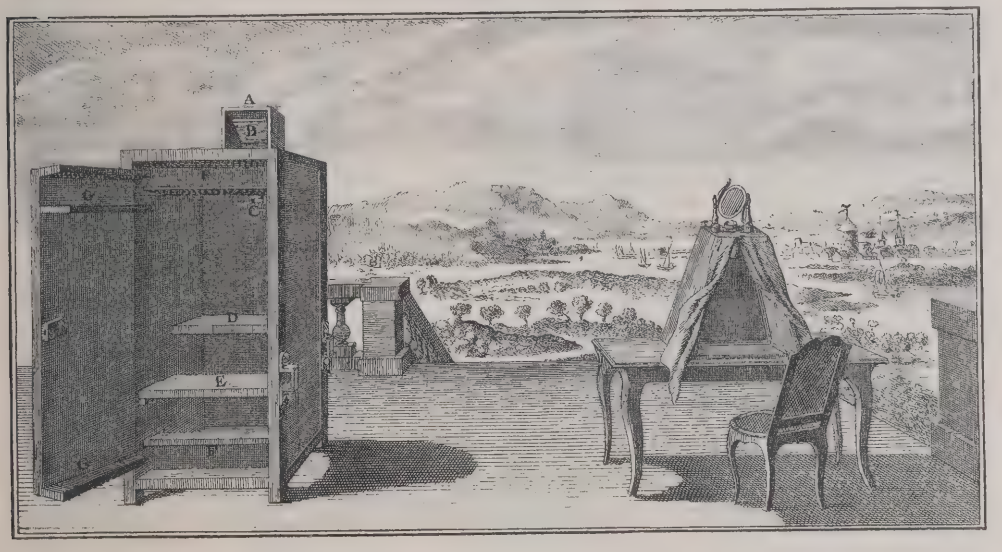


Abb. 257. Französische Camera obscura in zwei Formen. 18. Jahrh.

sich an befreundete Bildhauer. Bernardino Campi (1584) und Armenino (1587) geben genauen Aufschluß über die Herstellung der Modelli di cera[1].

[1] Campi, Parere, S. 103: «Hernach mache er eine plastische Figur von Wachs, einhalb Elle lang oder mehr oder weniger, aufrecht, mit den Beinen etwas auseinanderstehend und mit ausgebreiteten Armen, damit man sie auch leicht in Gips gießen könne; oder noch andere von Wachs, so viele man eben zur Komposition (Istoria) brauche. So lange sie weich sind, wird er sie für seine Stellungen zurichten können; und wenn sie zu hart geworden, wird er sie durch warmes Wasser wieder gefügig machen. Nach Herstellung der hinreichenden Anzahl wird er dieselben nach seiner Erfindung anordnen und auf einem Brett mittels warmer Eisenstifte befestigen.» Die ganze Vorrichtung wird von Campi Modello genannt. Darauf wurde vor diese Gruppe der Netzrahmen mit Quadraten, die eine Kopflänge der Figur im Ausmaß hatten, gestellt; dieselben Netzlinien befanden sich auch auf dem Zeichenpapier (carta graticolata, graticata). Vor dem Zeichnen zog man noch auf dem Brett ein Linienkreuz, das dem Beschauer einen Anhaltspunkt geben sollte. Wichtig erschien die Möglichkeit einer höheren oder niederen Aufstellung des Modellbrettes, je nachdem die Komposition eine Untersicht, eine Daraufsicht oder eine à la vista-Darstellung verlangte. Diese Vorrichtung demonstrierte gleichzeitig Belichtung, das Schattenwerfen sowie die perspektivische Verkürzung. — Ferner Armenino, Precetti, S. 103.

Arten und Verwendung.

Welch große Rolle diese Modelle in den Malerwerkstätten spielten, beweisen nicht nur die vielen Literaturstellen bei allen Nationen, sondern auch zahlreiche Belege in Bildern und Zeichnungen. Ihrem Zweck entsprechend gab es zwei Arten: einfache, aufrechtstehende Männchen mit etwas auseinanderstehenden Beinen *(alquanto aperte)* und abgestreckten Armen *(braccia distese)*, die in Gips gegossen oder auch aus Holz geschnitten wurden und der Proportion allein dienten (Abb. 82). Dann solche, die schwierige Bewegungen zu markieren hatten und aus Wachs oder Erde modelliert waren, um nach Bedarf umgeformt zu werden. Im Laufe der Zeit kommen nur mehr die letzteren bei kühnen Verkürzungen schwebender oder fliegender Gestalten in Verwendung (Abb. 170—172). Eine dritte, wichtige Rolle

Abb. 258. Modellmännchen und Correggio-Engel.

spielten sie bei Kompositionen stark bewegter Gruppen, wo sie dem Künstler durch geschicktes und immer aufs neue geändertes Zusammenstellen allerlei Anregung und Erleichterungen in der Überschneidung bieten sollten (Abb. 173. Vas. Mil. I, 176). Eine letzte Funktion erfüllten sie bei dem Studium der Draperien (Sandrart T. A., Leben Poussins u. S. 64) und der Beleuchtung.

Verbreitung in Toskana.

J. v. Schlosser vermutet, daß die Steifheit der Uccello-Pferdchen diesen Brauch auch bei Tierstudien voraussetze[1]. Leonardo soll nach Überlieferung wenig von den Modelli gehalten, sie aber trotzdem zu Draperiestudien verwendet haben[2]. Weitere Berichte sind jene über B. Garofalo, der während der

[1] J. v. Schlosser, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance (Jahrb. d. kunsth. S. d. Kh., 1913, S. 111), der zum ersten Male dieses Thema behandelte und die italienische Literatur zusammenstellte.

[2] Vas. Mil. IV, 20.

Ausführung seines «Kindermordes» in S. Francesco in Ferrara wohl wegen der reichbewegten Handlung — und zwar als erster in der Lombardei — sich der *modelli di terra* bedient habe (c. 1508); hier führt Vasari auch als Zweck die bessere Licht- und Schattenführung an *(per vedere meglio l'ombre ed i lumi)*[1]. Ferner jene Nachricht über Andrea del Sarto, der 1517 von Sansovino ein Bewegungsmodell für den Johannes in der Madonna delle Arpie erhalten haben soll; oder jene über den Florentiner Bildhauer Niccolo Tribolo, der dem schwerfälligen Bugiardini Figuren nach Zeichnungen Michelangelos mit kühnen Stellungen anfertigte[2]. Daß Michelangelo als Bildhauer aus diesem Behelf Vorteil zog, ist — abgesehen von der Nachricht des Armenino über das jüngste Gericht — schon dem Fresko selbst zu entnehmen[3].

In Oberitalien häufen sich die Belege. Für Correggios Anwendung um 1526—1530 konnte der Beweis auf dem Wege des Experimentes erbracht werden (Abb. 170, 258). Von Barocci erzählt Bellori, daß er in der Modellanfertigung so geschickt war, daß dieselben von der Hand des besten Bild- Oberitalien.

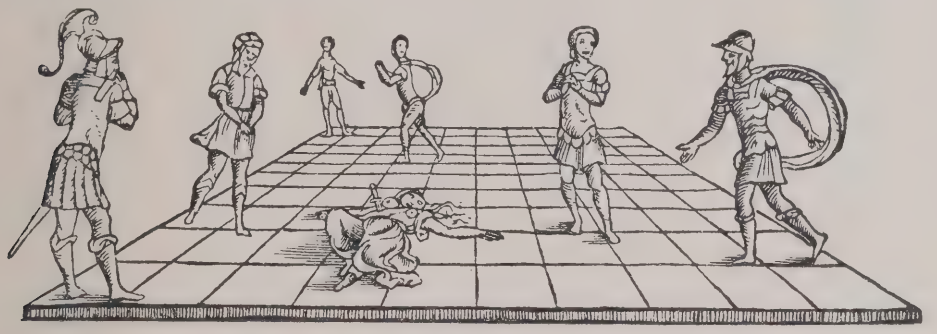


Abb. 259. Deutsches Paviment-Modell von 1564.

hauers geschaffen zu sein schienen; er machte sich gleich mehrere, um darnach seinen Vorkarton (Cartoncino) in Öl oder Gouache in chiaroscuro anzulegen[4]. Dasselbe berichtet man auch von Tizian[5] und Tintoretto (siehe S. 417)[6]. Von Italien ging der Brauch nach Spanien wie auch nach dem Norden. So der Bericht Pachecos von dem Maler und Bildhauer Gaspar Becerra, Schüler und Nachahmer Michelangelos[7].

Übereinstimmend mit der Vorschrift B. Campis, Gruppendarstellungen auf einem Brett anzuordnen, finden wir, und zwar bereits 20 Jahre früher, in Deutschland alte Abbildungen derartiger Kompositionsmodelle. So diente für das Jahr 1564 ein Schema aus Lautensacks «Underweisung» mit einer Lucretiadarstellung als Werkstattbehelf (Abb. 259)[8]. Das Brett trägt statt eines Kreuzes Deutschland.

[1] Vas. Mil. VI, 464; ferner I, 176. — Ebenso Lomazzo, Idea, p. 31.
[2] Vas. Mil. VI, 63, 208 u. 464.
[3] Armenino, S. 110.
[4] Bellori, Le vite, Baroccio, S. 17.
[5] Lomazzo, Idea, S. 46: *modelli di legno, di terra e di cera,* nach welchen er die Stellungen zeichnete.
[6] Ridolfi, Marav. II, 6. [7] Pacheco, Arte de la Pintura, p. 335.
[8] H. Lautensack, Des Circkels und Richtscheyts kurze Underweisung, Abb. 45.

eine vollständige Pavimenteinteilung. Die vorderste Figur links ist genau drei Quadrate groß. Ebenso gibt J. Sandrart die Beschreibung eines ‚mit Pflasterstein ausgetheilten Brettes' bei Besprechung des Niclas Poussin, mit dem er um 1630 in Rom verkehrte: «Als dann machte er zwey schlechte Scitz der Ordinanzien (einfache Entwürfe der Komposition) auf Papier, stellte auf ein mit Pflasterstein ausgetheiltes Brett die von Wachs darzu gemachte nackende Bildlein in gebührender Action nach der ganzen Historie geartet; denen selben aber legte er von nassem Papyr oder subtilem Taffet die Gewand nach seinem Verlangen um, mit durchgezogenen Fäden, daß sie gegen den Horizont in gebührender Distanz stünden» (Teutsche Akademie)[1]. In demselben Werke (S. 64) gibt Sandrart eine dem Campischen Rezept ähnliche Anweisung, frei nach Vasari.

Holland. Nach Karel van Mander habe sich der Maler Cornelius Ketel (geb. 1548) auch mit dem Bossieren in Wachs als Hilfsmittel für sein Zeichnen und Malen beschäftigt, wie dies bei den Italienern gebräuchlich und förderlich gewesen (Mander-Floerke II, 195). Lairesse machte sich statt des Brettes ein flaches Holzkistchen mit einem Blechdeckel zurecht, der vielfach durchlöchert war, um die mit Drahtstiften versehenen Poppetjes (Wachspuppen) nach Bedarf und richtiger Entfernung hineinstecken zu können. Damit sie einen kompakten Boden fänden, ward das Kästchen mit Erde oder Kleie, vermittelst Pökelbrühe angemacht, ausgefüllt. Er nennt diese von ihm um 1668 erfundene Vorrichtung seine Machine[2]. Auch sonst hingen, wie alte Atelierdarstellungen dartun, von der Decke fliegende Gipsputten an Fäden herab, die bei Allegorien und religiösen Darstellungen die Bewegungs- und Verkürzungsschwierigkeiten erleichterten. So bei Frans van Mieris in dem Dresdner Bilde, der Künstler eine Dame malend, oder in dem Uffizienbild, der Künstler und seine Familie. Die Tradition erlosch nie. In Wilhelm von Kügelgens Erinnerungen heißt es in dem Kapitel «Der Künstlerverein»: «Wenn wir des Abends beieinander saßen, so hatte ein jeder irgend etwas vor. Mein Vater modellierte in der Regel kleine Wachsfiguren als Vorstudien zu seinen Bildern.» Ähnliches erzählt George Moore von Degas, der in seinem Atelier Tänzerinnen aus rotem Wachs, einige in Gazeröckchen, stehen hatte[3].

Abb. 260. Altgriechische Tongliederpuppe.

Herkommen. MANICHINO, Manechino — Gliederpuppe, Gliedmann, Gliedermann — Leemann — Mannequin. Die mit der Beschaffung eines richtigen und allezeit zur Verfügung stehenden Modells verbundenen Schwierigkeiten veranlaßten die Künstler frühzeitig, sich Ersatz zu schaffen. Man wird in der Annahme nicht irregehen, daß die schon seit altersher bekannten, mehr oder weniger beweglichen Gelenkspuppen der Kinder oder der so beliebten Puppenspiele (Marionetten) den Ausgangspunkt für das von Bildhauerhand nach

[1] In ähnlicher Weise über Poussin auch Bellori (Le vite, p. 285).

[2] Schilderboek II, 146.

[3] Den Hinweis auf die Stelle in: Kunst und Künstler XVI (1917), S. 75 verdanke ich Herrn Regierungsrat G. v. Kieszkowski.

richtigen Verhältnissen angefertigte und vervollkommnete Manichino bildeten. Schon die in Griechenland gefundenen, aus Wachs oder Ton, waren in Schultern und Hüften gelenkig (Abb. 260)[1].

Nach akademischer Auffassung gilt das Manichino als Behelf bei Draperiestudien. Die Entwicklung aber lehrt, daß es zunächst dem Erfassen von Maß und Proportion diente und im weiteren Verlauf der Posierung schwieriger Körperhaltungen und Bewegungen[2]. In allen Fällen, wo ein Körpermodell nicht zur Verfügung stand, wurde die Gliederpuppe zum willkommenen Werkstatt- Proportion und Bewegung.

Abb. 261. Fra Bartolommeo. Weibliche Gliederpuppe in drei Stellungen.

bestandteil. Literarisch erscheint sie zuerst bei Filarete im dritten Buche der Zeichenkunst (1451—1464) als *Figuretta di legname*[3]. Die früheste Verwendung konstatierte ich bei Bartolommeo zu einer sitzenden Madonna in dreifacher Posierung (Abb. 261). Ein Klostermaler tat sich mit der Darstellung des weiblichen Fra Bartolommeo.

[1] Aus Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums II, Abb. 830. — G. Lafaye s. v. «pupa» in Daremberg-Saglio: Dictionnaire des antiquités Grecques et Latines, Paris, Hachette; weitere Literaturangaben im selben Werke unter dem Strich.

[2] In gleicher Weise überzeugt uns A. Weixlgärtner, der über den Gebrauch des Gliedermannes bei den Deutschen und dessen Übernahme aus Italien ausführlich schreibt, daß sowohl bei Dürer, als auch bei andern in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts nur Proportionszwecke und Bewegungsmotive in Betracht kamen. A. Weixlgärtner, Dürer und die Gliederpuppe in: Beiträge zur Kunstgesch., Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903.

[3] Filarete, op. cit. S. 654. — Baldinucci, Voc. führt sie merkwürdigerweise nicht an.

Körpers besonders schwer, so daß es nicht wundernehmen darf, wenn wir darin eine direkt auf einen weiblichen Habitus zugerichtete Puppe vor uns sehen. Daß hier keine Aktstudien vorliegen, wie bisher für diese Zeichnung immer angenommen wurde[1], davon überzeugen die ungelenken Kopfneigungen, das Anlehnen statt Sitzen (z. B. links), die einer Perücke gleichenden Haare, die trikotartige Bekleidung mit der notwendigsten Andeutung weiblicher Formen. Ein Garzune kommt nicht in Betracht und wie präzis und organisch Bartolommeos Naturstudien sonst aussehen können, wissen wir aus seinen männlichen Aktzeichnungen. Laut Inventar besaß er zwei Manichini, eines in Naturgröße, ein zweites von Armlänge[2]. An dieses letztere möchte man beim Anblick der Münchener Zeichnung denken. Daß es mit seinen Puppen ein eigenes Bewandtnis haben mußte, vielleicht gerade hinsichtlich ihrer Vervollkommnung, beweist auch der übertriebene Bericht Vasaris, Bartolommeo sei der Erfinder des Manichino gewesen[3].

Abb. 262. Holzgliederpuppe des 16. Jahrh. Innsbruck.

B. Campi.

Campi lobt die Manichini in Naturgröße, wenngleich auch die kleinen schon gute Dienste leisten; dabei empfiehlt er, daß deren Kopf einen Ring trage, um sie mittelst einer Schnur an der Decke befestigen zu können, wohl für den Fall, wenn die stark bewegten Beine ein Stehen unmöglich machten[4].

Alte Exemplare.

A. Weixlgärtner verdanken wir auch die Hinweise auf die frühest nachweisbaren deutschen Exemplare in Madrid, Leipzig, Berlin[5] und Innsbruck (Abb. 262)[6]. Man

[1] Aus Handzeichnungen alter Meister, München, Bl. 155. München, Pinakothek; Rötel, verkleinert. — F. Knapp, Bartolommeo, S. 116, Abb. 54.

[2] F. Knapp, Bartolommeo, S. 275 f.

[3] Vas. Mil. IV, 195. *Fece fare un modello di legno grande quanto il vivo, che si snodava nelle congenture e quello vestiva con panni naturali.* Ein in der Florentiner Akademie heute noch aufbewahrtes altes Manichino wird einer Überlieferung zufolge als jenes des Bartolommeo bezeichnet. Ibid. 196, Note 1. In ähnlicher Weise beschreibt Vasari den Gliedermann des Garofalo (Vas. Mil. VI, 464), der ihn als erster in der Lombardei verwendet haben soll.

[4] Campi, Parere (Zaist, Notizie II, 104).

[5] Über das Madrider und Berliner Exemplar: Emile Michel, Deux mannequins en bois du XVI^e siècle (Gazette d. b. A. 1904, I, S. 135 ff.).

[6] Die obige Reproduktion verdanke ich der Güte des Herrn Hofrates Fr. v. Wieser in Innsbruck. Höhe der Figur 21 cm.

hatte, wie es auch bei den Proportionsfiguren der Fall war (S. 225), männliche und weibliche im Gebrauch, die sich durch sorgfältige Modellierung und Bewegungsfähigkeit auszeichneten. Dürer hatte hievon den reichsten Gebrauch gemacht (Weixlgärtner a. a. O.). In der interessanten Darstellung einer holländischen Malerwerkstatt von A. Ostade (Dresden) finden wir unter den vielen Utensilien auch eine kleine, auf einer Eisenstange drehbare Holzgliederpuppe (Leemann) in der Haltung eines Laufenden (Abb. 263)[1].

Drapierungszwecke

Mit der Verbreitung der Naturmodelle beschränkte sich die Verwendung des Manichino mehr auf das Drapieren faltenreicher Gewänder. In Privatschulen und Akademien, für Figuren der Ruhe und noch mehr heftiger Bewegungen gewährte es die Möglichkeit, einen natürlichen Faltenzug herzustellen. Ein frühes Beispiel einer an dem Manichino kunstvoll gelegten Madonnendraperie findet sich in der Albertina-Zeichnung eines oberitalienischen Meisters (A. P. 766)[2]. Ein zweites, auf 1491 datierbar, fand ich in einer Ghirlandaio-Zeichnung (München) zu einer Manteldraperie der Jungfrau in der Louvre-Heimsuchung (Abbild. 192). Der herausragende dünne Arm sowie die über das Holzbein schlaff hängenden Faltenzüge lassen, abgesehen von den Abweichungen, erkennen, daß es sich hier nicht um eine Kopie nach dem Bilde, sondern um eine richtige Puppendraperie handelt. Im allgemeinen ist die Literatur über das jeweilige Verfahren sehr schweigsam. Wenn Lairesse vorschreibt: zeichnet alles Nackte nach der Natur und die Gewandung nach dem Leemann, so will dies wenig sagen[3].

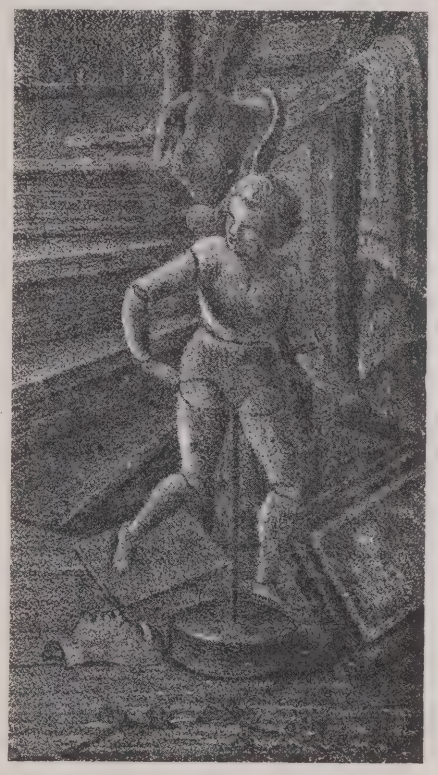


Abb. 263. Holländische Gliederpuppe nach A. v. Ostade.

Akademische Mannequins.

Ebenso gilt das Mannequin in den französischen Akademien nur mehr als Draperieträger, sowohl beim Stoffstudium als bei Teildraperien für die Historie. Aus zwei Tafeln der Encyclopédie méthodique erkennen wir die technische Vervollkommnung dieses Apparates. Die höchst komplizierten, leicht drehbaren Bestandteile des eisernen oder kupfernen Gestelles sind mit einer mit Kork oder Haaren ausgestopften Körperhülle von Seide oder Gemsleder umkleidet, um die richtige Körperrundung zu erreichen (Abb. 264)[4].

[1] Ebenso in seiner Radierung B. 32.

[2] Von Weixlgärtner festgestellt, a. a. O. S. 9.

[3] Schilderboek I, 49.

[4] Aus Encycl. méth., Beaux Arts II, 470 und Recueil de planches, Fol. 6 u. 7. — Traité de la Peinture, S. 250.

Skelett- und Muskelmann.

DER MUSKELMANN — Notomia, Anatomia — Figure anatomique, Ecorché. Das anatomische Modell von Gips, Wachs oder Bronze stand seit dem 16. Jahrhundert neben dem offiziellen Skelettmann in jeder größeren Werkstatt, die auf einen Schülerkreis reflektierte (Abb. 86). Die alten Gewährsmänner führen die Anatomien des Prospero Bresciano[1], des Francavilla[2] und namentlich die des Malers Cardi il Cigoli[3] als weit verbreitet auf[4]. In den französischen öffentlichen Akademien und Meisterschulen hatte man deren von jedem Maß und jeder Farbe. Koloriertes Wachs, Holz, Gips, selbst Glas und Porzellan (Dufourny de Villiers, 1779) mußten dazu herhalten. Ebenso gab es solche mit zerlegbaren Muskeln, wie sie in den anatomischen Lehrsälen üblich waren[5]. Im 18. Jahrhundert galt der Muskelmann des Bildhauers Houdon als mustergiltig[6]. Und so wie man den menschlichen Körper skelettmäßig und anatomisch zugänglich machte, so geschah es auch mit jenem des Pferdes. In einer Federzeichnung Rembrandts (Darmstadt) findet sich ein derartiges Beispiel nach einem der Skelettreiter, wie sie damals in den Anatomiesälen z. B. in Leiden üblich waren (A. P. 598). Außer den Plastiken dienten eine Unzahl von schwarzen oder farbigen Abbildungen, gestochen und radiert, koloriert oder farbig gedruckt, von den ältesten des Vesalius und Tortebat bis zu Gautier d'Agoty († 1773)[7].

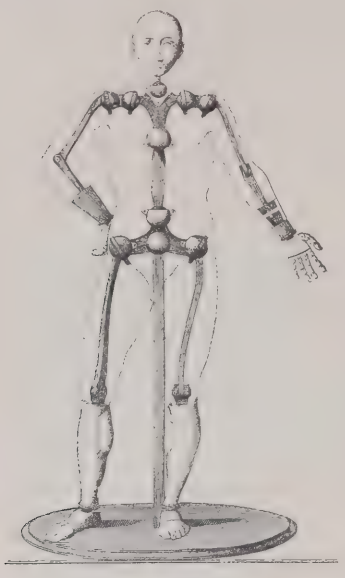


Abb. 264. Französische Gliederpuppe, 18. Jahrh.

[1] Baglione, Vite 42. [2] Baldinucci, Notizie VIII, 362. [3] Ibid. IX, 152.

[4] J. v. Schlosser. Aus d. Bildnerwerkstatt d. Renaissance (Jb. d. kh. S. d. Kh. 1913, p. 104).

[5] *Une belle figure anatomique en cire colorée, munie de muscles mobiles* (Lettres de Cochin à Marigny c. 1766, siehe Locquin, op. cit. p. 83).

[6] Über die Entstehung desselben siehe J. Christian von Mannlich, op. cit. S. 97.

[7] Zur Literatur: Locquin, op. cit. p. 85.

* * *

DRITTER TEIL.

KÖRPER- UND RAUMGESTALTUNG IN DER ZEICHNUNG.

I. Körperplastik.

ALLGEMEINES. Jede zeichnerische Funktion suchte zuerst Formgrenzen und dann Flächenbildung. Nach einer gewissen Entwicklung wirkten beide zusammen, dem Körper Umriß und Rundung verleihend; indes gab es wiederkehrende Perioden, wo die erstere sich selbst genügte, dann wieder Übergänge, wo die zweite allein bestehen zu können glaubte. Umriß.

Die den Kontur gestaltende Linie erscheint, ihrer Entwicklung entsprechend,

1. als unfrei, weil ohne Formverständnis, empfindungslos, hart, aber unbefangen;

2. als vollendet, der klarsten Formvorstellung entsprungen, von Phantasie und Empfindung geleitet und von geschulten Augen und Händen geführt;

3. entwickelt, aber leer, weil nur auf Nachahmung gegebener Vorlagen beruhend. Übergänge von einer Ausdrucksweise zur andern finden sich im Werdegang des Einzelnen sowie ganzer Perioden.

Die plastische Flächenbildung unterliegt einzig dem Gesetze der Lichtwirkung, die bald schematisch einseitig, bald im Sinne malerischer Absichten mit allerlei Gegensätzen, Helldunkeleffekten und Reflexen auftritt. Für die erste Art reichte das einfache Verstärken der Schattenseite, das lineare Schattieren, parallel oder übereinander gelegt, vollkommen aus; dagegen erforderte die zweite die Mithilfe des flächig gestaltenden Pinsels. Nach diesen hier vereinfacht formulierten Gesichtspunkten vollzog sich das durch Jahrhunderte stets neu erlebte Erschauen alles Körperlichen und das nie ermüdende Versuchen, dasselbe immer wieder eigenartig auszudrücken. Rundung.

Von den bereits erwähnten paläologischen Zeichnungen abgesehen, betätigte sich noch zur Zeit einer schon entwickelten Kunst eine Art graphische Skulptur, ein lineares Formbilden in harter Fläche, auf Sand- oder Kalksteinplatten. Um die mit der notwendigsten Innengliederung versehenen Figuren weithin sichtbar zu machen, vertiefte man alle Hauptkonturen derart, daß sie in der Tagesbeleuchtung von selbst Licht- und Schattenseiten ergaben. Verstärkt wurde die Wirkung, als man die umrissene Fläche noch mit Erdfarben bemalte. Diese rein bildhauerische Erfahrung wiederholte sich, indem man in nachahmender Weise festkonturierte Figuren mit Farben auf der Wand, auf Tafeln oder Pergament zeichnete und flächig anlegte. Bei etwas Innenzeichnung traten diese formbildenden Silhouetten aus dem leeren Hintergrunde und regten die Phantasie des damaligen Beschauers vielleicht besser an als jene mit dem Meißel gegrabenen Gestalten. Kam das Runde auch noch nicht zur Geltung, so wirkte der farbig zusammengefaßte strenge Kontur unter Heranziehung charakteristischer Behelfe, wie Profilstellung, typisches Anbringen beider Arme, sowie des leeren oder gegensätzlichen Hintergrundes bereits Raum andeutend. Die Skulptur als Lehrerin.

Auch die nächste zeichnerische Stufe, die Andeutung des Runden selbst, bedeutete in der Flächendarstellung nichts anderes als eine graphische Nachahmung der weiter entwickelten Tief- und Flachreliefs. So wie dieselben zunächst durch ein rundendes Herausschaben der Steinfläche innerhalb der Umrisse (Abb. 265)[1] oder gar durch Beseitigung aller die Figur außerhalb umschließenden Materialschichten zu einer Licht- und Schattenseiten enthaltenden, also flachplastischen Erscheinung umgewandelt wurden, so ahmte man diese äußeren Kennzeichen in der Malerei auf einfacherem Wege in der Weise nach, daß man die Konturen schattenseitig mit derselben Farbe verstärkte und die Lichtseite durch einen hellen Streifen andeutete.

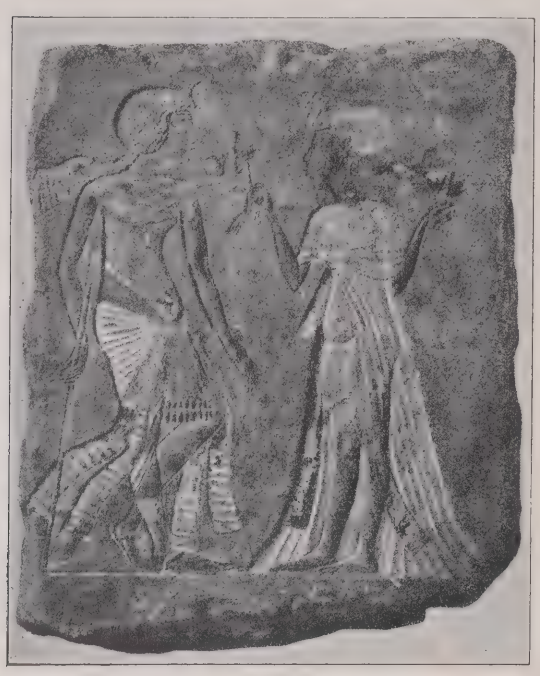


Abb. 265. Bemaltes ägyptisches Tiefrelief.

Und wie man im Relief Handlungen durch Aneinanderreihen agierender Profilfiguren zur Darstellung brachte, so stellte man mit dem Pinsel auch an den Wänden der Tempel und Grabkammern Silhouettenreihen auf mit gleicher Andeutung flacher Körperwirkung nach Art der Kalksteingebilde. Man war in dem Bestreben, das langwierige Bearbeiten großer Steinflächen zu ersparen, erfinderisch geworden und ließ in Innenräumen die handsamere Malerei allmählich an die Stelle der Skulptur treten.

Dieser ökonomische Gewinn bedeutete gleichzeitig einen fundamentalen Fortschritt der Malerei selbst, und welche Vervollkommnung das Skulpturrelief auch immer gewann, notgedrungen folgte sie dessen Entwicklungsstufen. Die Schichtenkompositionen des 14. Jahrhunderts stehen noch in Zeichnung und Bild unter derartigen Einflüssen und nicht minder die auf die Silhouette herausgearbeitete Einzelfigur. Selbst die Vollplastik in ihrer Vollendung blieb noch vielfach eine sichere Führerin ihrer Schwesterkunst. Die Form sieht und erkennt nur der am besten, der sie von allen Seiten mit hellen Augen zu erfassen Gelegenheit hat. Kaum hätte die Flächenkunst allein jemals den überzeugenden, sinnlichen Eindruck, die Greifbarkeit des Dargestellten errungen. Und nur von diesem Gesichtspunkte aus eröffnen sich die Einblicke in das Dunkel, aus dem die Zeichnung in die Erscheinung trat, sowie in ihre weiteren Bahnen, als sie den Körper als Körper darzustellen suchte, als sie vom Raume Besitz

[1] Aus Springer, Kunstgesch. I, Abb. 99. Bemalte Reliefskizze, Berlin: Amenophis IV. und seine Gemahlin.

ergriff und Figur und Hintergrund in ein räumliches Verhältnis zu bringen sich mühte.

In jener Zeit, in welcher die Entwicklung der Zeichnung für uns sichtbar einsetzt, erscheinen Gruppen oder Einzelfiguren gleich denen in Illustrationen heiliger oder profaner Bücher als dünne, kümmerliche Federrisse (Abb. 100). Uralte Tradition und Praxis gingen Hand in Hand. Malbücher verzeichnen allerlei Winke, das Wichtigste aber gab die Werkstatt. Das noch byzantinischen Werkstattpraxis.

Abb. 266. Lorenzetti. Kompositionsskizze mit perspektivischen Versuchen.

Geist atmende Buch vom Berge Athos unterscheidet zwar Belichtung und Schattierung, aber nur schemenhaft. Das Schattieren bestand in dem «Verschwächen» der Umrißlinie in der Farbe des Innentones, d. h. dunkler und längs der Schattenseite[1]. Die hervortretenden Stellen wurden mit einer helleren Grundfarbe belichtet. So wuchs Mittelton, Licht und Schatten aus einer Farbe heraus, sachlich richtig, in der Wirkung jedoch flach.

Giotto eröffnete den Kampf gegen die wesenlosen, handwerksmäßigen Gestalten byzantinischer Tradition und suchte mit neuen Mitteln nach Körperlichkeit. Seine Köpfe und langgezogenen Gewänder mußten eine gute zeichnerische Vorbereitung erfahren haben, und zwar auf dem Wege des Chiaroscuro. Cenninis Bericht über des Meisters Kunstweise unterscheidet *gli scuri, mezzi e bianchetti:* «Du hast die Schatten mit Tintenlavierung zu machen, den Papierton als Mittelton Giotto.

[1] § 22, 25. Verschwächen soviel wie verlaufen lassen.

gelten zu lassen und die Lichter mit Bleiweiß herzustellen[1].» Die Trennung der zahlreichen Gestalten von einander wie vom Raume erfolgte durch plastisch gestaltende Verschiedenfarbigkeit, die wir in Entwürfen indes noch vermissen. In der Raumperspektive erscheinen zwar die Figuren des Hintergrundes bereits kleiner, aber noch in der Tonstärke der Vordergrundstaffage. Die Fluchtlinien sind noch nicht zusammengefaßt, sie streben diffus auseinander und zerstören die Einheitlichkeit des Raumes (Abb. 266)[2]. Vergleiche hier das Gemach und das Bett.

Renaissance.

Erst die Renaissance baute langsam, aber sicher, teils der Antike, teils der Natur folgend, neue Gesetze der Rilievobehandlung auf, die sich in Zeichnungen und Gemälden deutlich erkennen und verfolgen lassen. Die gleichzeitige Tätigkeit vieler Künstler als Bildhauer, Maler und Goldschmiede griff fördernd ein und schuf möglichst vollplastische Ausdrucksweisen für Feder, Stift und Pinsel. Gerade im kleinen auf einem Stück Papier gab man sich vor der Natur leicht Rechenschaft über Körpergrenzen, Flächenbewegung, Licht- und Schattenverlauf, Trennung vom Hintergrund. Zur richtigen Erfassung der Licht- und Schattengrenzen hatte schon Alberti empfohlen, die runden Körper in einzelne Flächen zu zerlegen (S. 108). Noch im Anfange des 16. Jahrhunderts finden sich solche Versuche, wie uns eine Zeichnung aus dem Budapester Architekturbuche an einem Mantegna-Typus belehrt. Man gliederte hauptsächlich die Oberfläche des Menschen, insbesondere des Kopfes, in bildhauermäßig zugeschnittene Grundformen und qualifizierte dann das Runde vom Standpunkte einer bestimmten Lichtquelle (Abb. 267[3], 308).

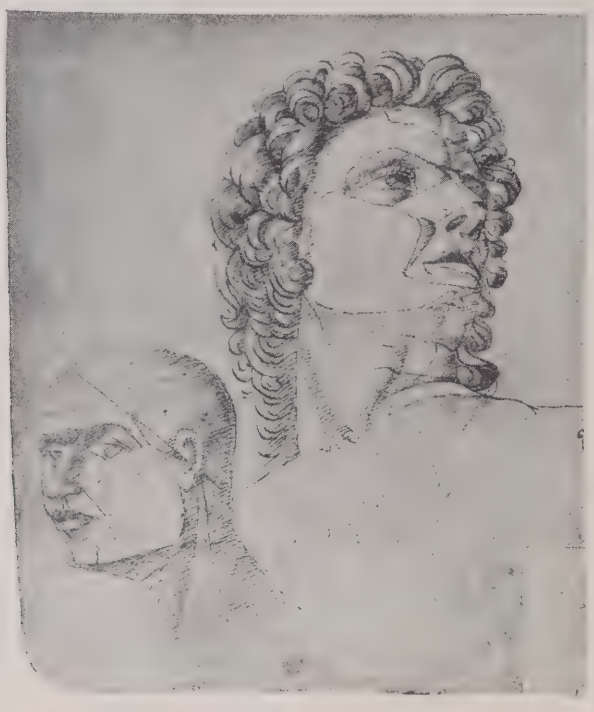


Abb. 267. Polygonale Flächenzerlegung.

[1] *Come tu de' dare (secondo) la ragione della luce, chiaroscuro alle tue figure, dotandole di ragione di rilievo.* Kap. 9. — Ibidem, Kap. 29. Diese Stelle ist bei Ilg mehrfach unrichtig übersetzt.

[2] A. P. 510. Albertina, Feder, Ausschnitt, verkleinert.

[3] Ausschnitt aus dem Budapester Architekturbuch, Fol. 46 verso. Der Kopf rechts ist dem Stiche Mantegnas: Bacchanal bei der Kufe, und zwar dem Mann mit dem Füllhorn (B. 19) entlehnt. Da das ganze Buch nur Kopien enthält, so wird auch hiefür noch eine gute Originalzeichnung von Mantegna selbst anzunehmen sein.

Zeichentechnisch eingehender verbreitet sich Leonardo im 5. Teile seines Trattatos De ombra e lume durch 277 Paragraphen über alle großen und kleinen Fragen. Wiewohl er noch von dem Cartetinte-Zeichnen ausging[1], bedeutete dessen Anwendung für ihn und seine Zeitgenossen doch ein anderes, weil es modernen Errungenschaften des Sehens und organischen Darstellens zu dienen hatte. Es war nicht mehr ein schematisches Schattieren, sondern ein strenges Beobachten, man trat vor die Natur und versuchte das Körperliche zu überwinden. Verrocchios und seiner Schüler Kopf-, Hände- und Aktstudien auf grundierten Papieren stehen alle im Zeichen des erwachten Naturalismus, des genießenden Formerschauens. Wir fühlen heute noch die Freude nach, mit der der Quattrocentist nach peinlich durchstudierter Schattengebung seine Lichter aufsetzte. Erst mit der Biacca sprang vor seinen Augen die Rundung aus der Fläche. In der Durchbildung der Plastik (*rilevato in buona forma*) lag erst der Wert und die Vollkommenheit einer Teilstudie sowie einer gemalten Figur. Leonardo.

Schon im folgenden Jahrhundert änderten sich abermals die Anschauungen. Waren vorher, wie man nicht besonders glücklich zu sagen pflegt, aus Sehwerten Tastwerte gebildet worden, welche für die in Flächenschichten schaffende Frührenaissance ausreichten, so stand in der weiteren plastischen Entwicklung noch als letzte Aufgabe die Auffindung und Ausnützung aller Tiefenwerte bevor, die innige Verbindung von Figur und Raum. Für die Erfassung der organisch dargestellten Körperform waren Proportion und Anatomie eine Hauptforderung, hier aber übernahm die Raum- und Lichtperspektive die Führung. Die Renaissance kannte den Raum nur im Sinne von Raumschönheit, als Hintergrunddekor, als harmonische Übereinstimmung aller Teile (Figur und Architektur) innerhalb der Fläche; tatsächliche Raumgestaltung suchte erst die Barocke. Die Darstellungen vieler Quattrocentokünstler glichen nur einer wie in einem Glaskasten wohl überlegten Aufstellung schön drapierter Figuren vor separat aufgeführten Kulissen und jene der Barocke, wenn man den groben Vergleich zu Ende führen darf, dem Zustand einer durcheinandergeworfenen und geschobenen Figurenmasse. Es war unter allen Umständen ein mächtiger Ruck, der in die Komposition fuhr. Übergangserscheinungen hatten sich schon lange gezeigt; man löste die streng symmetrisch gegliederte Rückwand, durchbrach deren Vertikal- und Horizontalgefüge, suchte innerhalb der Gehäuse durch Scheinerweiterung der Wände und Decken, durch Ausschnitte und Ausblicke, Theaterarchitekturen und Plafondhimmel nach einer Raumweite, so wie sie in den Landhäusern die Prospektmaler bereits erkünstelt hatten. Und als man eines Tages auch die Rückwand diagonal bildeinwärts schob, verschwand auch die symmetrisch-statuarische Aufstellung des Figuralen von selbst und es trat ein neues Anordnen von vorn nach rückwärts an deren Stelle. Der Drang in die Tiefe gewann durch die nun notwendig gewordene, gegenseitige Bindung lebendig agierender Gestalten. In der Überschneidung des fernen Kleineren durch das nahe Große suchte man wirksame Tiefenstudien. Die Architektur Barocke.

[1] Für das plastische Zeichnen *(le cose de rilievo)* sollen sich die Maler die ganze Papierfläche mit einem Mittelton *(di mezzana oscurità)* färben. Dann sollen sie die dunkleren Schatten geben *(l'ombre piu oscure)* und zuletzt die Hauptlichter *(i lumi principali)* auf kleine Stellen (§ 219).

lieferte Hilfen. Schon die massigen Umrahmungen stellten sich auf dieses Prinzip ein (Stuckrahmen, Muschelwerk, mächtige Profile). Die Lichtführung folgte dem Zuge des Figuralen gleichfalls schräg und bildeinwärts[1].

Landschaft. Eine selbständige Richtung, d. h. ohne figurale Mitwirkung, nahm die Eroberung der Räumlichkeit in der Landschaft. Schritt für Schritt bahnte sich das Studium in freier Natur den Weg in die Weite und Ferne, wenn auch nach gleichen Gesetzen, wie sie die Bildkomposition eingeführt hatte, so doch unter der Vorherrschaft der Zaubermittel einer immer mehr und mehr erstarkenden Lichtführung.

Es ist ein genußreiches Überschauen, wie durch Jahrhunderte das so vielgestaltige und problemreiche Thema der Körper- und Raumgestaltung allseitig rüstig in Angriff genommen wurde, wie sich der harte, am Hintergrunde klebende Formkontur lockerte, Leben und Bewegung erhielt, wie sich das Figurale des Raumes bemächtigte und eines Tages in wirbelnder Kraft siegreich in die Wolken schwang.

A. Schattierung.

Primitive Vorstufen. Umriß. Die graphische Urform ist die Umrißzeichnung. Sie erscheint in den frühesten Versuchen, in den Entwicklungsjahren christlicher Kunst, im weiteren Verlaufe bei bestimmten Meistern, um in der Klassizisten- und Nazarenerzeit vorübergehend und sogar heute wieder aufzukommen. Eine andauernde Rolle spielt sie in der Skulptur, in den dekorativen Zweigen der Kunst und in der Architektur (*all' architettura massimamente*)[2].

Innengliederung. Selbst in ihrer ursprünglichsten, rein abstrakten Form, d. h. ohne jede Beziehung zum Hintergrunde, konnte sie einer flüchtigen Innengliederung nicht entbehren, um die Form aufzuklären und zu beleben. Wie die aus dem Dämmerlicht paläolithischer Zeiten auftauchende Tierzeichnung belehrt, handelte es sich dem Naturzeichner ja um die notwendige Angabe der Merkmale (Abb. 1). Bedeuteten dieselben auch nur Kennzeichen und Formzeichen, so bewirkten sie doch gleichzeitig körperliche Vorstellungen. Gerade Tierdarstellungen erfreuten sich frühzeitig der schärfsten Charakteristik, als menschliche Gestalten in Skulptur und Zeichnung noch vergewaltigt oder unverstanden erschienen. Auf die heute mehr denn je aufgerollte Frage, ob jene frühen, auf Nachahmung der Natur beruhenden Darstellungen Kunstäußerungen bedeuten oder nicht, kann hier nicht eingegangen werden[3].

Überschneidung. Ein weiteres körperliches Erschauen erlebte die Konturzeichnung in der Innengliederung durch das Überschneiden einzelner Teile, wodurch ein Vorn und Rückwärts angedeutet wurde. In der Mammut-Ritzzeichnung (Abb. 1) überdeckt zwar der Rüssel bereits den Körper und das rückwertige Stoßhorn, dagegen durchschneidet sich das vordere mit dem Rüssel gegenseitig. Die Darstellung unterlag den technischen Schwierigkeiten. In der Nachbildung eines Vogels auf einer Schnabelkanne (Mykene) wird der überschneidende Flügel bereits durch simple, das Gefieder bezeichnende Zickzacklinien sichtbar

[1] Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, S. 80 f.
[2] Vas. Mil. I, 170.
[3] W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 3. Aufl. 1911.

verstärkt (Abb. 268)[1]. In menschlichen Profilfiguren kreuzt der vorgestreckte Arm den Oberkörper; der zweite aber, infolge seiner dreidimensionalen Lage für jene Zeit das unangenehmste Plus, wurde, wenn zur Darstellung notwendig, in eine unnatürliche Enfacestellung gedrängt (Abb. 265). «Tiefenrelationen mußten nach Möglichkeit in Ebenenrelationen umgewandelt werden» (Worringer).

Ausfüllung der Konturen.

Eine weit stärkere körperliche Wirkung erzeugte die Ausfüllung des Umrisses durch einen gleichmäßig farbigen Ton. Die Figur, weithin sichtbar, tritt massig und geschlossen aus der leeren Fläche hervor, gleichzeitig ein erster Versuch, das Körperliche als verstärkte Silhouette darzustellen und das Flächenhaft-Dunkle von dem lichteren Hintergrund abzuheben. Je größer der Gegensatz in bezug auf Tonwert, desto stärker der plastische Eindruck. Auf Vasen der Stein- und Bronzezeit, in Zeichnungen wilder Völker erkennt man dieses immer aufs neue farbig variierte Prinzip, mit und ohne Innenzeichnung. In Ornamenten, Intarsien, Silhouettenspielereien verblieb diese primitive Regung körperhafter Erscheinung noch bis zum heutigen Tage.

Abb. 268. Mattbemalte Schnabelkanne aus Mykene.

Körperschattierung.

Die natürlichste Auslösung plastischen Empfindens erfolgte erst durch die längs der rechten oder linken Konturhälfte hinzugefügten Schatten (Körperschatten), als einfachste und sichtbarste Betonung des Greifbaren, des Rilievo[2]. Bedeutete dieser Vorgang die erste Stufe, so bildete die Einbeziehung auch aller einzelnen inneren Flächenneigungen und deren Klarlegung durch dunkle Abgrenzung nach der Schattenseite hin eine Weiterführung. Diese Verstärkung der rechtsseitigen Konturen durch Verdoppelung oder Vervielfachung derselben (Abb. 296) können wir einerseits bis in die ägyptischen Malereien zurück, anderseits bis zur Renaissancekunst herauf verfolgen. Raffaels Silberstiftzeichnungen, z. B. der umbrischen Periode, halten sich noch an diese Vorschrift (Fischel, Taf. 18, 19). Die letzte Stufe, die harmonische Verbindung der Haupt- und Nebenschatten unter dem Gesichtspunkte einer

[1] Aus Buschor, Griech. Vasenmalerei Abb. 4, S. 16.

[2] Die technischen Ausdrücke wechseln mit der Zeit je nach der Erkenntnis und den Manieren. *Dotare il rilievo e bianchetti, dare chiaroscuro* (Cennini, Kap. 9), *aombrare* oder *dare ombra d'acquerelle d'inchiostro* (Cenn., K. 29 u. 32). — *Ritrare di rilevo* (Leonardo, § 219), *Ombrare* (Vas. Mil. VI, 137). — Bei Baldinucci heißt plastische Zeichnung auch: *modello e quello disegno, che rappresenta la figura di rilievo e detto modello* (p. 51). — Dürer nennt das Plastische erhaben, das Schattieren: Schättigen, schättingen (Lange und Fuhse, S. 327). — Bei W. Rivius (Vitr. Teutsch, fol. X^b) begegnet man dem Ausdrucke schatirn, bei Sandrart schraffieren (T. A. II, 87). — In der Anweisung zur Mahler-Kunst 1745: Auszeichnen und Ausschatten (S. 221). — K. v. Mander bezeichnet die Modellierung: *Met hooghen en diepen zijn dingen uytbeeldende* (Mander-Floerke II, 377).

einheitlichen Lichtquelle, erfüllte sich erst durch ein jahrhundertlanges Studium ganzer Künstlergenerationen.

Pinselschattierung.

Einen technischen Fortschritt bedeutete es, als die nun verdichtete Schattenseite noch mit verdünnter Tinte in leicht verstärkender Weise laviert wurde, um den Verlauf des Runden, unter steter Wahrung des laut sprechenden Konturs, wenigstens schematisch anzudeuten. Und so wurden die Schattenflächen immer breiter und kräftiger, besonders als man mit gestutzten und halbtrockenen Pinseln arbeitete (Cennini, K. 10). Der Pinsel stellte für Bild und Zeichnung das geeignetste Werkzeug jeder Körperschattierung, weil er allein die Flächen

Vertikalismus.

weich und reinlich zusammenzufassen vermochte. Abgesehen von der Handhaltung, bequem von oben nach unten zu fahren, um ein gleichmäßiges Abfließen der Farbe zu erzielen, duldete auch der gotische Vertikalismus in den überlangen Standfiguren, in den sich wiederholenden geradlinigen Gewandfalten und feinsäuligen Architekturen kaum eine andere Richtung. Fördernd wirkte dieses Prinzip gerade nicht, denn die Hauptbedingung jeder Schattengebung, daß sie allen Flächen folge, war dadurch nicht erfüllbar. Der Stil gestattete nur werkstattmäßig gedunkelte und erhellte Konturseiten und dazwischen die Mitteltöne *(i mezzi)* als Folge des *Lasciare de campo proprio* (Cenn., K. 29).

Renaissance.

Mit der beginnenden Renaissance hörte die Vertikalbehandlung auf und an ihre Stelle trat die freihändige, rein der inneren Vorstellung folgende Lavierung (Abb. 148, 150). Der Bewegungsruck, der in die steifen Figuren gedrungen war, ermöglichte neue Flächenrichtungen. Aber trotzdem umfloß noch der kontinuierliche Kontur jede Gelenks- und Muskeläußerung und bildete in seinem feinfühligen Schwung für jeden einzelnen Künstler eine Art Glanzpunkt. Im Übergang gab es noch vielfach Konflikte. Weil in den kleinen Einzelfiguren, Nacktkörpern und Bewegungsstudien der herausgearbeitete Umriß oft die Schattierung überwog, die noch *a modo di un fumo* vor sich ging, tadelte Alberti als erster das gleichmäßige und starke Umfahren der Formen: «Zu kräftige Konturen bedeuten nicht ein Aufhören der Fläche, sondern nur einen Riß *(fessura)* in derselben» (S. 100). Die formalen Erkenntnisse der Verrocchio-Gruppe gaben die Umrißklarheit zwar nicht auf, ordneten sie aber der inneren, jedem Faltenzug folgenden Schattengebung so unter, daß das Auge sie durch die Hingabe an die plastische Vollkommenheit des Ganzen gerne übersah (Abb. 194).

Florenz und Venedig.

Technische Neuerungen waren in Florenz vorübergehend schon bei Angelico, Benozzo und später in Oberitalien allgemein vorausgegangen, indem sich das breite Lavieren mit gestutztem Pinsel änderte, die Geschlossenheit vertikaler Schatten lockerte und verdünnte. Dieses nun sichtbare Nebeneinandersetzen kurzer Stricheln sollte nur der breiter gewordenen Freskotechnik entsprechen. Allein die Anwendung eines bloß für große Flächen berechneten Prinzips hatte im kleinen Maßstabe, besonders auf lichter Folie, nur halbe Wirkung, eine zerrissene, schüttere Modellierung (Abb. 21, 52). Dieses in Venedig geübte oberflächliche Körpergestalten stand dem allzeit im bildhauerischen Sinne schaffenden Brauch der Verrocchio-Gruppe direkt entgegen, besonders auf dem Gebiete der Draperie. Gerade hierin machte man die feinen Beobachtungen, daß die Schatten der kleinsten Körperfläche folgen, daß sie nicht über und unter ihr, sondern in ihr liegen und

Reflexlichter enthalten, kurz das wunderbare Spiel immer neuer Motive innerhalb einer Farbe entfalten (Abb. 194). Während man in Florenz nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Zeichnung die lebendigste Greifbarkeit anstrebte und erreichte, verfiel im Venezianischen zu jener Zeit die zeichnerische Körperplastik einer ungewohnten Flachheit.

Flecken-schattierung.

Setzt man Leonardos Draperiezeichnung um 1475 an, so erscheint es für die gärenden Probleme des Quattrocento bezeichnend, daß zur selben Zeit auch bereits die letzte Stufe plastischer Ausgestaltung, die impressionistische Fleckenwirkung anhub. Es waren die ersten Regungen einer neuen Sehnsucht sowie des erwachenden Kolorismus, der die scheinbar abgeschlossenen plastischen Doktrinen aufstörte. Der feinfühlige Leonardo, der eifrigste Formsucher, wehrte sich um die Errungenschaften seiner Zeit, warnte vor Überschätzung der Farbe, die nur dem Ehre bringe, der sie verfertige, den Maler aber gleich Schönrednern verführe, nichtssagende Worte zu gebrauchen. Noch energischer spricht er sich im folgenden aus: Wisse aber, du Maler, der du unter der Firma eines Praktikus einen von der Nähe gesehenen Kopf mit einer harten und rohen Strichführung (*con trateggiamenti aspri et crudi*) darstellst, daß du dich irrst (§ 128).

Abb. 269. Dirk Vellert. Drahtkontur mit punktierten Schattengrenzen.

Barocke.

Allein die Forderungen eines großen Kunstabschnittes waren erfüllt. In aufsteigender Linie hatte sich durch zwei Stilperioden die feinpinselnde Schattierung an allen Körpern erprobt und erweitert, Gesetze und Erkenntnisse waren Allgemeingut geworden, der Zeichner konnte im Bewußtsein seiner Sicherheit stellenweise des Konturs entraten und tat es gerne. Die in Gliedern und Gewandung unruhig gewordenen Körperformen erheischten ein neues rascheres kompositionelles Zusammenfassen, das sich in der Schattierung aussprach. Die erstehenden Skurze vernichteten den wohlklingenden Kontur, schufen Überschneidungen,

Unterbrechungen, die sich auf die Fläche erstreckten und eine andere Schattierungsweise erforderten. An die Stelle der vollendeten und bis zum Übermaß ausgeführten Form trat das Skizzenhafte, das zu allen Übergangszeiten auftaucht und in der ängstlichen Vermeidung des Alten, in dem Suchen nach dem Neuen, kurz in der Unsicherheit den Problemen gegenüber seine Ursachen hat. Und so führte das letzte Verfahren, die in wirkungsvollen Schattenflecken schaffende Lavierung, die dem plastischen Talente zu raschen Effekten verhalf, zur malerischen Erscheinung, welche zur bewegten Körperform die Bewegung des Lichtes in hellen und dunklen Flecken gesellte. Körperschatten und Körperflächen gingen durch die

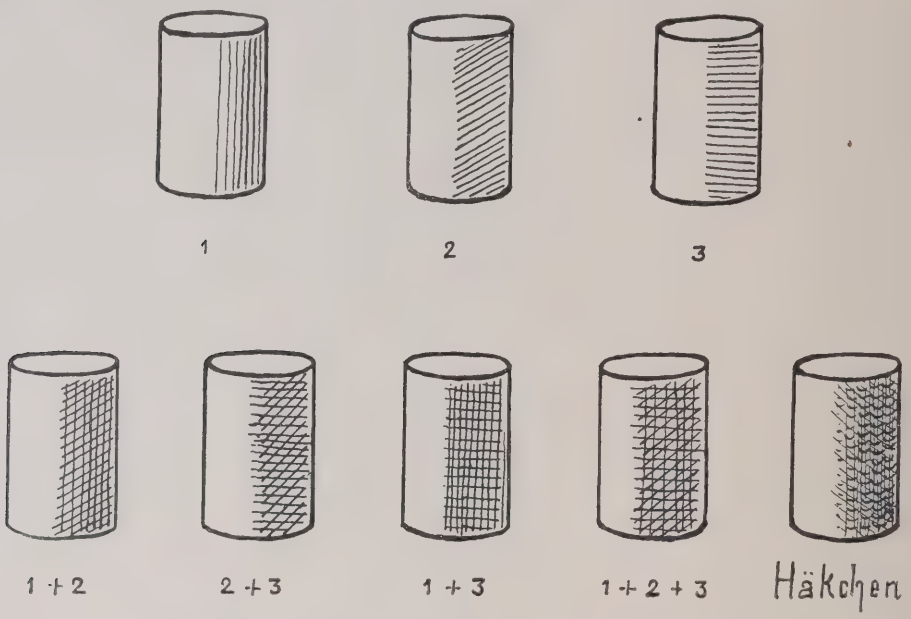


Abb. 270. Schattierungsschemen eines Zylinders.

flüchtige Behandlung wieder vielfach auseinander, darüber, darunter oder gar daneben.

Der Norden. Die kontinentale Klosterkunst mochte wohl Trägerin der subtilen, italienischen Pinselschattierung nach dem Norden gewesen sein, denn wir finden sie zur gotischen Zeit in den Niederlanden wie in Deutschland, und namentlich auf dem Gebiete der Glasvisierung, bereits auf eine technische Höhe gebracht[1]. Wir müssen auch annehmen, daß alle die verloren gegangenen Bildzeichnungen des 15. Jahrhunderts in Bayern und am Rhein mit Tusche in der Sfumato-Manier ausgeführt waren, wie es die wenigen Reste, z. B. des alten Holbein, auf weißen oder grundierten Papieren deutlich bezeugen[2].

Glasrisse. Und als die hohe Kunst des 16. Jahrhunderts mit ihren breitzeichnenden Mitteln sie abermals in die Glasmalerei zurückdrängte, erfuhr sie hier noch überreichliche, wenn auch oft nur handwerksmäßige Betätigung. Aber nicht

[1] Siehe A. P., 665, 1254.
[2] Siehe A. P., 290, 479, 568, 673, 687, 1163, 1180.

immer herrschte der bedachte Vorgang, wie ihn eine unvollendete Zeichnung Dirick Vellerts erkennen läßt, daß die Konturen vorgepaust und sogar die Schattengrenzen vorpunktiert wurden (Abb. 269)[1]. Im allgemeinen ergeben diese deutschen, niederländischen und auch französischen Zeichnungen mit ihren feinen Verlaufern und Drahtkonturen einen klaren Typus[2]. Zwischen 1506 und 1508 vollzog sich auch in Deutschland der Umschwung zur neuen Schattierungsweise im Sinne aufgelöster Flächen. Dürer erlebte an sich die Bewegung, nur weniger oppositionell wie Leonardo, und ging mit seinem Papstmantelaquarell (L. M. 494) der neuen Zeit frisch voran.

Abb. 271. Raffael, Rückenakt.

Linienschattierung.

Weit anders waren die Wege, sobald Feder und Stifte allein die Schattierung besorgten. Ihr Element, die Linie, konnte nur zur Fläche umgebildet werden, wenn sie sich die Erfahrungen des Spitzpinsels zunutze machte. Anderseits lag in ihrer Beschränkung der Keim zu einem geordneten Nachfühlen jeder Flächenrichtung, weil weder ein kleckssendes Zusammenfließen noch ein wirres Durcheinander eine Schattenimpression hervorzurufen vermochten. Mit dem unermüdlichen Naturstudium, mit der konstanten Federübung kam die Erkenntnis, wie sich an der gangbarsten Grundform, dem Zylinder[3], die verschiedenen Strichrichtungen

[1] Ausschnitt aus dem Glasriß Mariä Geburt, Weimar. (Aus der Prestelpublikation II, 27, Verlag Voigtländer und Tetzner, Frankfurt a. M.) — G. Glück, Dirick Vellert, Jahrb. d. Ks. d. Kh. XXIII, Taf. III.

[2] Beispiele bei Holbein d. J., Hans Leu, Urs Graf, Lorch (Louvre) 1551, Etienne de Laune u. a.

[3] Über das Zylinderschattieren durch Zerlegung in vier Flächen: Lomazzo, Tratt. p. 238.

Das Zylinderprinzip.

zu gesetzmäßigen Lagen entwickeln sollten. Hier hatten sich vom Beginne an die mehrfach Vertikalen (Verstärkung des Schattenkonturs) als Vorläufer erwiesen (Abb. 270, Fig. 1), dann aber handsamer die Diagonalen, ein Zugeständnis an die bequemste Bewegung des Handgelenkes (Abb. 270, Fig. 2), und schließlich die Horizontalen, organisch zwar begründet (senkrecht auf die Achse), zeichentechnisch aber ungeläufig (Abb. 270, Fig. 3). Weil jedoch das Wesen aller Schattierung darin bestand, die Schattenfläche möglichst vollkommen mit der Körperfläche zu verschmelzen, versuchte man durch Verbindungen die Rundungen zu erreichen. Und so basieren alle mit der Feder oder dem Griffel (Kohle, Kreide, Rötel) ausgeführten Schattierungsmethoden auf diesen Prinzipien (Abb. 270, Fig. 1 und 2, 2 und 3, 1 und 3, 1 und 2 und 3).

Abb. 272. Unbekannter Florentiner um 1410. Diagonalschattierung.

Ob die gerade Linie den Körper abschattierte, oder die geschwungene, den Zylinder umfassende sich mit einem Zug um die Fläche legte, oder sich wie bei den Deutschen in Häkchen und Netze auflöste (Abb. 270, Fig. Häkchen), die Absicht, den Schatten durchsichtig zu gestalten und mit der Helligkeit des Papieres zu verbinden, blieb die gleiche; sie hatte sich nur dem nationalen und individuellen Formgefühl anzupassen. Auch technische Gründe, wie die gebundene Stichelführung in der Goldschmiedekunst und Graphik, wirkten mit ein. In der Durchsichtigkeit der Systeme beruhte die innige Verbindung von Körper- und Schattierungsflächen.

Vergleich.

Einen dankenswerten Vergleich vom Gesichtspunkte plastischer Ausführung bietet z. B. die Zusammenstellung dreier Zeichnungen ein und desselben Themas aus ungefähr derselben Zeit, ein Rückenakt von Leonardo, Michelangelo und Raffael (Abb. 12, 153, 271)[1]. Was Leonardo durch rein diagonale, aber in sorgfältigster Weise zusammengestimmte Linien mit feinem Ansatz und Auslauf zu erreichen versuchte und auch erreicht hat, die Erfüllung höchster Formenillusion, das arbeitete Michelangelo durch mühevolle Kreuzlagen heraus und fand bei Raffael nur durch wenige, locker

[1] Raffael, Albertina, Feder. Ausschnitt. A. P. 472. 20·3×26 cm.

abstehende Parallelstriche eine impressionistische Andeutung. Letztere glichen schon den von Leonardo gemiedenen *Trateggiamenti aspri.*

Schattierungstypen:

Eine klare und zeitlich aufeinanderfolgende Entwicklung hier geben zu wollen, würde nur ein kümmerlicher Versuch bleiben, der außerdem noch an dem Mangel genügender Verbindungsglieder für die Frühzeit litte. Aber immerhin lassen sich von jenen Schattierungsprinzipien aus Zeichnungengruppen zusammenfassen, die bald zeitliche, bald schulmäßige Typen aufweisen, oft auch nur ein Zurückgreifen auf eine frühere Form bedeuten. So führen die wenigen Trecentozeichnungen bis um 1410 herauf entsprechend der Pinselführung ein vertikales Strichgepräge (Abb. 189, 266).

Abb. 273. Stefano della Bella. Männlicher Akt ohne Kontur.

vertikale,

Eine breitere Gruppe charakterisiert sich durch die handsame Diagonalschattierung, deren Ausbildung zum nicht geringen Teil auf der Silberstifttechnik und in einer gewissen Zeit auch auf graphischen Einflüssen beruhte (Abb. 272)[1]. Gerade die sorgfältig grundierten Blätter erheischten eine sorgfältige Führung der Striche und in Toskana dürfen wir die schrittweise auftretende Vervollkommnung bis zur delikaten Feinheit einer Leonardo-Zeichnung konstatieren, die jeder Flächenbewegung folgte und für alle Zeit den höchsten Grad subtiler Formenempfindung bedeutet. Bei Mantegna und dessen Schulkreis bildete sich die Diagonalschattierung in klarer kurzstricheliger Weise

diagonale.

[1] Albertina, Feder. Ausschnitt. A. P. 1253; Sirén, Jahrb. d. pr. Ks. 1906, S. 220: Flor. Trecento-Z. (Pietro di Domenico) und Sirén, Arte, Anno VII als *Maestro del bambino vispo.* — Ferner Uff. 11/2 Lorenzo Monaco zugeschr., kniende Heilige, und Uff. 19/4 Anonym.

aus, die uns durch den Mangel jeden Überganges vom Licht zum Schatten jene ganze Gruppe leicht kenntlich macht (Abb. 5, 110) und die auch für die Stecherkunst jener Zeit eine charakteristische Eigentümlichkeit bleibt[1]. Die schiefe Strichlage von rechts nach links wurde auch für alle Folgezeit die vorherrschende, bequemste, die sich über alle Schulen verbreitete und bald geschwungen, bald mit der immer allgemeineren Anwendung von Kreuzlagen differenziert erscheint, im Kupferstich (Linienstich) die höchste Vervollkommnung erfährt und von hier aus immer wieder auf die Zeichenschüler vorbildlich zurückwirkt. Es war kein geringes Unternehmen, die Formgestaltung auf dem Wege einer übersichtlichen, glänzenden Linienführung in immer neuen Abarten anzustreben und noch dazu auf sprödem Metall, das keine Kompromisse kannte. Und außerdem suchte man nicht bloß nach Gesichtspunkten von Hell und Dunkel zu schattieren, sondern auch stoffliche Unterschiede auszudrükken[2]. Welche Höhepunkte hierin die französischen Linienstecher durch Kombinationen aller Art erreicht haben, zeigt die Wertschätzung, die heute jenen Künstlern bei aller Verschiedenheit der Kunstanschauungen noch gezollt wird.

Linienstich.

Abb. 274. G. M. Chiodarolo. Systemlose Schattierung.

Kreuzlagen.

Schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind die Kreuzlagen (Gegenschraffierung)[3] in Italien, zunächst bei flüchtigen Zeichnungen, der Weg, die notwendige Schattierungstiefe zu erreichen; was zwei Lagen nicht erzielten, das bewirkten drei oder vier. Abgeschlossene Gruppen des italienischen Quattrocento und Cinquecento bilden Peruginos Schule, Fra Bartolommeo, Michelangelo (Abb. 12)[4],

[1] Lippmann, Der Kupferstich, 3. Aufl. S. 62.

[2] Vasari rühmt bereits in Dürers Stich: Ritter, Tod und Teufel den Glanz der Waffen und des Felles eines schwarzen Pferdes, was in der Zeichnung schwer zu machen sei (Vas. Mil. V, 408).

[3] So genannt bei Reinhold.

[4] Frey, Michelangelos Handzeichnungen, zu T. 25: Dies läßt sich an einer ganzen Reihe von Zeichnungen aus der Zeit von 1501—1504/5 verfolgen, die nach dem lebenden männlichen Modell gemacht sind.

Bandinelli, Passerotti und deren Nachahmer, bei welchen die Tendenz der senkrechten Kreuzlage auftritt; im Norden Giulio Campi und Tizian in seiner ersten Periode. Bei der großen Masse dagegen erleidet der Neigungswinkel die verschiedensten Grade. — Interessant erscheinen einzelne Fälle, wo man mit der Feder allein dem malerischen Schauen einer neuen Zeit, dem Konturverzicht und der Auflösung der Formenzeichnung beizukommen suchte, eine Aufgabe, die Baccio Bandinelli in seinen Federakten andeutete, Stefano della Bella mit Erfolg löste (Abb. 273)[1]. Das Modell steht im zerstreuten Tageslicht. Die linearen Körpergrenzen werden an den Lichtseiten ganz aufgegeben, an den Schattenseiten nur durch die Kreuzlagen vorgetäuscht. Wurde in Kreuzlagen weder Flächenrichtung noch ein Schattierungssystem beobachtet, so konnte sehr leicht ein chaotisches Modellieren entstehen, eine willkürliche Behandlung, die sich selten und hauptsächlich in Oberitalien konstatieren läßt, wie z. B. bei dem Bolognesen G. M. Chiodarolo (Abb. 274)[2].

Stefano della Bella.

J. Callot.

Abb. 275. Niederrheinischer Meister ca. 1450—70. Härchenschattierung.

Wie ein Zurückgreifen auf die vertikale Feder- und Pinselführung früherer Jahrhunderte erscheint die im 17. Jahrhundert bei einer Gruppe von Graphikern auftauchende Vertikalschattierung, der auch vereinzelt Maler in ihren Zeichnungen folgen. Als Vorläufer dieser Technik könnte man schon Hans Speeckaert

[1] Albertina, Inv. Nr. 964. A. P. 1382. Feder. Andere Beispiele bei G. B. Internari (A.).

[2] Aus dem Entwurfe: Die h. Cäcilia vor dem Prokonsul, zu dem Wandgemälde in S. Jacopo maggiore in Bologna. Morelli III, 55, Note 1. — Uffizien; A. P. 591. Feder, Ausschnitt.

(† 1577) nennen[1]. Der Hauptrepräsentant ist Jacques Callot (1592—1635). Seine überhöhten Figuren erscheinen durch das Linierte dieser Schattierungsweise noch länger (Abb. 17).

Der Norden.

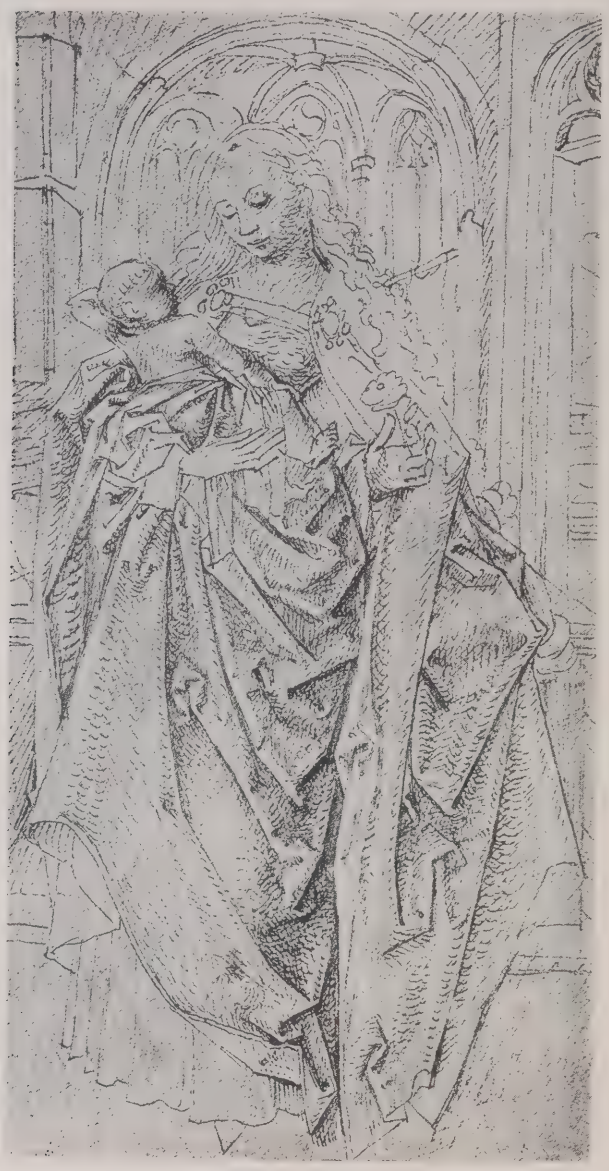


Abb. 276. Meister E. S. Häkchenschattierung.

Während sich in Italien das plastische Zeichnen infolge der allseitig regen Betätigung der Künstler rasch zu klaren Gesetzen emporarbeitete, tastete in Deutschland die Hand lange suchend, bis sie sich auf dem Umwege der Stichtechnik zu geregelten Methoden und durch italienischen Einfluß zu besserer Formenkenntnis durcharbeitete. Schwer lastete die linear dekorative Tradition, das Vorherrschen des Körperlosen einer karolingischen Kunstperiode auf den erwachenden Problemen des 15. Jahrhunderts. Man schwankte hin und her. Es gehörte mit zur Feder- und Stichelschulung der Goldschmiede, gleich verschiedene Strichmethoden, alte und neue, nebeneinander einzulernen. Auf einer solchen Werkzeichnung, Madonna und St. Paulus um 1450—1470, wird die feine schräge Kreuzlage in den Gewändern, die Punktierung im Gesichte (Madonna), daneben die feinste Härchen- oder Häkchentechnik verwendet[2] (Abb. 275). Diese

Goldschmiedtechnik.

Tüpfelmanier.

später bei Graphikern gebräuchliche Tüpfelmanier (Punktmanier, Stippeln) ging auch in die Federzeichnung über, ein mühsamer Vorgang, der in Deutschland und den Niederlanden in graphischen Übungen oder Glasrissen auftauchte.

[1] Z. B. Davids Triumph, Fürst Liechtenstein, Wien. A. P. 1233.
[2] Budapest. Feder, Ausschnitt. A. P. 580.

Einfluß der Graphik.

Erst die Entwicklung der Malerei führte mit der besseren Formkenntnis zur Vervollkommnung. Was dem Meister der Spielkarten noch versagt war (z. B. die korrekte Kreuzlage), das bahnte der Meister E. S. an und führte Schongauer konsequent durch. Insbesondere bedingten das direkte Zeichnen auf dem Holzstock oder die hiezu notwendigen Vorlagen strenge Selbstzucht und einfache Liniensysteme. Die in Basel aufbewahrten, ungeschnittenen Stücke des Meisters der Bergmannschen Offizin machen durch ihre schlichte Korrektheit den Abstand von einer freigeschaffenen Figurenzeichnung jener Zeit recht ersichtlich. Noch stärker wirkte die Grabstichelführung auf die Federzeichnung. Dürer brachte die Vollendung. H. S. Behams Ceres-Zeichnung (A.) von 1549 weist bereits eine mit seltener Routine den Körperformen folgende Linienklarheit fast ohne Kreuzlage auf, wie sie sonst nur auf der Platte üblich war[1].

Häkchen.

Eine speziell nordische Schattierungsweise war die zeichnerisch im 15. Jahrhundert, im Goldschmiedhandwerke gewiß weit früher geübte Anwendung der Häkchen. Sie entsprach der Flächenfüllung mit kreisrunden oder halbkreisförmigen Punzen. In der Zeichnung umspinnen sie alle Schattenpartien mit leichten Halbtönen und vermitteln die Übergänge (Abb. 276)[2]. Aus dem kunsthandwerklichen Brauch entwickelten sich Prinzip und Methode, um eine neue Art Rundung zu erzielen. Für tiefe Stellen folgten auch Kreuzlagen. Im 16. Jahrhundert beschränkten sich die Häkchen auf den Auslauf der Röhrenfalten oder auf die Verstärkung der Parallelstriche (Abb. 277)[3]. Dagegen dauerte ihre Funktion in der Höhungstechnik bei Clairobscurzeichnungen noch an, als sie in den Schatten schon aufgegeben war.

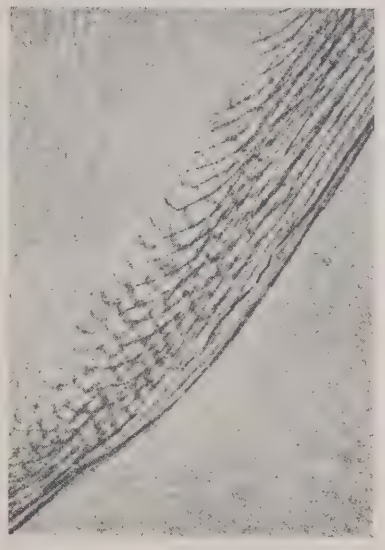


Abb. 277. Dürer, Ausschnitt. Häkchen und Parallelstriche.

Horizontale Schattierung.

Das in Italien gemiedene[4], bei den Deutschen und Niederländern des 16. Jahrhunderts, und zwar vor allem bei Glaszeichnern wie T. Stimmer angewandte Horizontalschattieren hatte nur eine kurze Dauer. Die wenigen so behandelten Zeichnungen versuchen zwar, der neuen Anschauung von lichterfüllten Flächen und gelockerten Umrissen gerecht zu werden, verfallen aber leicht einer Schablone (Abb. 278)[5]. Konsequenter angewandt erscheint diese Manier in Höhungen und bei in Weiß gehaltenen Hintergründen (Abb. 282).

Claude Mellan.

Die durch Claude Mellan in die Stichtechnik eingeführte kühne Linienführung ohne jede Kreuzung findet vereinzelt zwar auch in die Handzeichnung Eingang, erhebt sich aber nicht über den Eindruck graphischer Künstelei.

[1] A. P. 28. [2] Frankfurt, Städel. Feder, Ausschnitt. A. P. 817.

[3] Ausschnitt aus dem Arm der Eva, Albertina. L. 164.

[4] Vereinzelte Beispiele bei G. B. Internari, Albertina.

[5] Aus Ganz, Handz. schweiz. Meister, Taf. 14, Ausschnitt, Feder. Donaueschingen, fürstl. Fürstenbergisches Kupferstichkabinett.

Wie in der Entwicklung des einzelnen Zeichners, ereignet es sich in Zeiten des Überganges und Verfalles, daß die harmonische Empfindung für einheitliche, d. i. nach einem Prinzip durchgeführte Modellierung nicht zur Geltung kommt. Derartige stillose Schattierungen treten bereits bei Virgil Solis 1562 auf. Auch bei Beurteilung von Kopien sei auf den Widerspruch zwischen äußerer Formgebung und einer schwankenden, systemlosen Schattierung hingewiesen. Dieser Kontrast in angeblich echten Zeichnungen erweckt im vorhinein Verdacht. Linien könne man pausen, nie aber einen Schatten (Leonardo, § 413).

Schummern oder Granieren.

Abb. 278.
T. Stimmer, Tierstudien mit Horizontalschattierung.

GRANIEREN UND WISCHEN. Nach dem Zeichnungsbestand zu schließen, beobachten wir zuerst bei den alten Niederländern in Silberstiftzeichnungen jene Schattierungsmanier, welche man damals mit Granieren (*granire*), später mit Schummern bezeichnete, jene feine Strichführung in so dichten Lagen, daß alle Linien zu einer feingekörnten Fläche verschwimmen, eine Sfumatowirkung erreichen. So manche alte Blätter, meist mit unsicheren, aber stets großen Namen, wie Van Eyck, Memling, Roger van der Weyden, zeigen dieses Gepräge[1]. Von der großen Masse der Künstler aufgegeben, wurde das Schummern merkwürdigerweise von Michelangelo mit Kreide ausgeübt, und zwar in Blättern, die er auf Bestellung ausführte (Abb. 175)[2]. Lag für einen Formkenner wie Buonarroti eine besondere Absicht vor, auf diese Weise den feinsten Licht- und Schattenbewegungen zu folgen, so ward dieselbe bei seinen Nachahmern nur Manier (S. del Piombo, M. Venusti, Dan.

[1] Ein belehrendes Beispiel dieser Technik: Der Goldschmied der Albertina, von Friedländer Dürer zugeschrieben (A. P. 108). Ferner niederländischer Meister, Frauenkopf. Stockholm, A. P. 960. — Aus dem 17. Jahrh. Moses Terborch, Holländischer Offizier, in Kreide, Frankfurt a. M., A. P. 900.

[2] Vasari erwähnt diese Technik auch in der Vita d. Bandinelli: *e segatele le punte, conduce i disegni con molta finezza* (Mil. VI, 136). — Derartige Michelangelo-Zeichnungen siehe bei Frey Nr. 6, 8, 18, 19, 34, 57–59, 75, 287, 288.

da Volterra, Pellegrino Tibaldi). In Oberitalien wurde diese mühevolle Arbeit verachtet[1].

In Deutschland gebrauchte man neben granieren[2] auch röselen[3], um 1786 rieseln oder körnen[4]; in Frankreich *égrener*[5] (Abb. 49).

Eine wesentliche Förderung erfuhr die Plastik auf dem Wege des Wischens bei Kohle, Kreide und Rötel mit dem Finger (*sfumare con le dita*), mit Baumwolle oder dem Lavierpinsel, um verschwimmende Übergänge rasch zu erreichen und der Flächenbewegung zu folgen (Abb. 247). Es resultierte aus dem zufälligen Verschmieren unfixierter Zeichnungen. Aus der Not ward eine Tugend, eine Art trockenen Lavierens. Das früheste Kohlezeichnen mochte die ersten Erfahrungen, aber reifere plastische Erkenntnis erst eine Methode ergeben haben. Wischen.

Alle tüchtigen Kohle- und Kreidezeichner konnten dieser Effekte kaum mehr entbehren. Selbst Dürer, der die Reinheit der Linie vor allem hochhielt, wollte sie nicht ganz vermeiden. Wir konstatieren die Wischtechnik in der linearen, aber noch mehr in der malerischen Zeichnung, wo sie ihre eigentliche Betätigung fand. Im 16. Jahrhundert erfährt das Kreuzlagenzeichnen in Rom diese Behandlung, gewissermaßen als Ersatz des mühseligen Granierens. Auf die ersten gekreuzten Rötelstriche folgt das verbindende Verstreichen mittels kleiner Pinsel, dann abermals eine Kreuzlage und ein Wischen, bis die Schattentiefe erreicht war (Armenino, S. 63). Außer dem Pinsel gab es noch Woll- und Leinenläppchen (*pezzette di lana o di lino*) oder bereits auch zerfasertes Papier (*con carta amaccata, come si è veduto in alcuni pochi avvezzi a disegnare*) und Baumwolle (Bambace, ibid. 63, 115). Ebenso Mander im Lehrgedicht (p. 63, v. 20). Geniale Zeichner gebrauchten den Zeigefinger. Offizielle Vorschrift wurde das Wischen erst an den Akademien für das Aktzeichnen. Dabei war Rötel wegen seiner geringen plastischen Wirkung untersagt, Kreide geboten[6]. Eine direkte Forderung wurde es in der Farbstift- und Pastelltechnik[7]. Siehe: Wischer, S. 185. Verschiedener Gebrauch.

Über das im letzten Viertel des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts aufkommende Wischzeichnen: *Manière à l'estompe* oder *faire de la sausse*,

[1] Der Unterschied zwischen römischer und venezianischer Zeichenweise offenbart sich in der von Ridolfo erzählten Anekdote, wie junge holländische Maler von Rom nach Venedig kamen und Tintoretto ihre granierten Köpfe *(teste granite)*, in Rötel ausgeführt *con estrema diligenza*, zeigten. Er fragte, wie lange sie dazu gebraucht. «10 bis 15 Tage.» «Wahrhaftig», sagte Tintoretto, «in kürzerer Zeit wäre es kaum möglich!» Und er tauchte einen Pinsel in schwarze Farbe und machte in kurzen Strichen eine Figur, versah sie mit Lichtern in Bleiweiß und wendete sich zu ihnen: «Wir armen Venezianer können nur auf diese Weise zeichnen.» Über diese Fertigkeit erstaunten die Holländer und wurden der verlorenen Zeit gewahr (Ridolfo, Marav. II, S. 56).

[2] Auf einer Budapester Zeichnung des Anton Kern (1710—1747, A. P. 1245), heißt es: das war seine Art zu zeichnen, welche man granieren nennet.

[3] Anweisung zur Mahler-Kunst, 1745, S. 224.

[4] Zeichen- und Mahlerschule v. Reinhold, S. 85.

[5] Encycl. méthod. Beaux A. I, 1.

[6] Encycl. méth., Beaux A. II, 553.

[7] Hoogstraeten, Inleiding, S. 31: Gy moet de waerheit in uw werk brengen, al zoud gy alles met vinger en duim overhoop haelen, en hier toe zijn de Kryons van veel soorten van koleuren zeer dienstlich.

siehe auch: Graphitmalerei, S. 147[1]. Diskreter und häufiger verwendete man um dieselbe Zeit diese Technik in Miniaturporträts auf dick gestrichenen Kartons. Alle Schatten wurden in Schwarz gewischt, Wangen, Haarbänder und sonstiger Schmuck farbig gehalten, der Kontur nur an den notwendigsten Stellen betont[2].

B. Belichtung (Höhung).

ALLGEMEINES. Entwicklungsgemäß geht die Schattierung der Höhung voraus. Schatten haften sichtbarer an dem Körper als die Lichter. Letztere bilden erst eine zweite Stufe der Formerkenntnis und Formgestaltung. Auch zeichentechnisch lag es nahe, mit den dunkelfarbigen Darstellungsmitteln, welche die Umrisse besorgten, gleich die Schattenseiten herauszuheben. Daher versuchte man lange, ohne Belichtung auszukommen und selbst in ausgeführten Zeichnungen darauf Verzicht zu leisten. Der Ton der Unterlage (*il lasciare il campo*), das helle Papier übernahm die Funktion der Lichtseite, die wieder aus der Gegensätzlichkeit der Schattenseite ihren plastischen Wert empfing. Die Körperlichkeit aller Druckgraphik beruht auf diesem Prinzip. Ein bewußtes Hervorheben gewisser Glanzstellen erstand erst im Aussparen, dem Offenlassen des weißen Untergrundes, oder in dem Aufsetzen von Deckweiß oder weißer Kreide[3]. Jede Höhung vollzieht sich stilgerecht, d. h. sie ordnet sich zeichentechnisch der Schattierungsweise unter. Metallstift- und Federzeichnung kennen nur die feinen, diskreten Pinselstriche in Bleiweiß, sowie die breiten Kohle- oder Kreiderisse nur die gleichwertigen groben Gipsglanzlichter neben sich dulden. Das zeitliche plastische Erschauen der Körper fand auch formal seinen einheitlichen Ausdruck.

Lichtführung.

Die große Masse der Handzeichnungen trägt, entsprechend einer rechtsseitigen Schattierung, eine linksseitige Beleuchtung. Cennini sprach diese Beobachtung als Regel aus: Siehe zu, daß dir die Sonne von links her das Licht werfe (K. 8). Wenn sich Zeichnungen mit rechtsseitiger Beleuchtung finden lassen, sprachen bestimmte Ursachen bei ihrer Entstehung mit. So die Linkshändigkeit z. B. bei Leonardo[4] oder Holbein d. J.[5]; die Rücksichtnahme

---

[1] Heute bedient man sich mit Erfolg der weichen schwarzen Gummistücke.

[2] Traité p. 18: L'autre manière s'apelle estomper, ce qui se fait avec la poudre de sanguine ou de pierre noire, qu'on applique avec un petit rouleau de papier, et quand on a ainsi frotté, on donne par ci par là quelques touches fortes dans les ombres avec le crayon même.

[3] In Italien nannte man das Aufhöhen *biancheggiare con biacca* (Cennini, K. 32), *dare i lumi* (Leonardo, § 758), *lumeggiare* (Baldinucci, Voc. 85). Vasari spricht von den drei Stufen: *dintornare, ombrare* und *finire*, wo *finire* gewiß nur das letzte der Zeichnung, die Belichtung bedeuten kann (Vas. Mil. VI, 137). — In Deutschland: aufgehöht (Dürer, Lange u. Fuhse, S. 124 u. 123) oder auch erhöhen (Vitruv Teutsch, fol^{0} X^{b}). — In Holland: *de dagen op te hoogen* (Hoogstraeten, Inl., S. 31). — In Frankreich: *rehausser de blanc.* — Pacheco gebraucht: *realcar (realzar), realces de blanco* (p. 335).

[4] Auf welche Morelli deutlichst hingewiesen (Gal. Borghese 1890, 226).

[5] Mander-Floerke I, 189. — Jouvenet, ein Linksmaler, zeichnet mit der Rechten. D'Argenville, Abrégé IV, 210. — Hollanda erwähnt als Linkshänder Fabius Pictor, Holbein und Mignard, aber nicht Leonardo. S. 163, Note 199.

auf den lokalen Lichteinfall bei Entwürfen für Fresko oder Innenarchitekturen[1]; in nach rechts gewendeten Medaillenzeichnungen, um das Profil zu wahren (Abb. 142); in graphischen Vorarbeiten (Abb. 130, 188)[2], Gobelinkartons (Abb. 124), schließlich in Umdrucken. Mit den besseren Einrichtungen der Akademien und Ateliers lernte man erst die Vorteile des hohen Lichteinfalles kennen

Abb. 279. Deutscher Zeichner, 15. Jahrh., Planetenfigur. Budapest.

(Abb. 87, 318)[3]. Künstliche Beleuchtungseffekte, wie Correggios heilige Nacht, benötigten zeichnerische Studien mit von unten strahlenden Lichtern.

[1] Vorschriften hiefür bei Lomazzo, Tratt. p. 238 f. — Fairfax Murray, Coll. of Drawings, Taf. 81: Renaissance-Grabmal.

[2] Dürer beobachtet dies ersichtlich auf demselben Blatte, indem er die nicht zum Stich gehörige Felspartie mit linksseitiger Belichtung versieht. — Ebenso bei Wolf Hubers und Niclas Manuels Entwürfen.

[3] Watelet, Dictionnaire I, 607, Artikel Dessins: Es soll die Öffnung, durch welche das Licht hereindringt, so weit geschlossen oder geregelt sein, daß es oberhalb des Modells falle.

Aussparen.

Vom historischen Standpunkte aus erscheint das Aussparen der Lichter vor dem Aufsetzen derselben, d. h. vor der Verbreitung der grundierten Blätter. Cennini kennt es nur noch bei Halblichtern (K. 29); denn auch für ihn ist die Bleiweißhöhung das Selbstverständliche, da er immer nur die *carte tinte* im Sinne hat. Aber Zeichnungen auf weißen Pergamenten und Papieren führten von selbst zu diesem nicht gerade einfachen Verfahren[1]. Vasari nennt es eine schwere, aber meisterhafte Sache und findet in der bekannten Mantegnastudie: Judith (Uffizien) ein Musterbeispiel[2]. Am meisten befleißigten sich die Illuminatoren[3], die mit Wasserfarben arbeitenden Federzeichner oder Illustratoren deutscher Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts auf ihren bunt lavierten Tafeln dieser Technik. Mißlungene Aussparungen werden mit Bleiweiß verbessert und verstärkt (Abb. 279)[4]. Dürer weiß sie gleichfalls geschickt zu handhaben (Gewappneter Reiter 1498, Nürnberger Kostüme 1500, Christus und die beiden Schächer 1505); ebenso mancher seiner Schüler (Abb. 123).

Das Aufsetzen.

Abb. 280. Belichtungsschemen.

Zur Zeit der dritten Stufe der Pinseltechnik erscheint das sorgsame, streifenartige Aussparen bereits aufgegeben. Erst das moderne Aquarell führte es wieder mit Glanz durch.

Das Höhen mit Bleiweiß wird zu Cenninis Zeit als die bequemere Methode auf grundierten Papieren oder Pergamenten allgemein vorgezogen. Das Verfahren der aufgesetzten Lichter resultierte aus der schon in der ägyptischen Wandmalerei geübten Verdünnung und Abschwächung des Grundtones nach der Lichtseite hin. Im Buche vom Berge Athos finden sich weit aus dem Byzantinischen stammende traditionelle Anweisungen (§ 25), die in die Technik der gotischen Freskomalerei übernommen werden. Die Handzeichnung brauchte das Verfahren nur im kleinen auf den *Carte tinte* nachzuahmen.

Schüchterne Anfänge.

Man ging im Beginne wie in der Schattierung außerordentlich zart vor. In Italien müssen wenige feine, vertikale Parallellinien längs der Lichtkonturen genügen. In den Niederlanden und ebenso in Deutschland beschränkt man sich bei grundierten Zeichnungen nach Art der Miniaturhöhung auf eine einfache, nur die Faltenhöhe markierende Linie mit kurzen senkrecht oder schräg schneidenden, geraden oder gebogenen Stricheln (Abb. 280). Der nasse Auftrag

[1] Das Auskratzen der Lichter mit dem Federmesser, ein abgekürztes Verfahren des vorsichtigen Aussparens, spielt in der Miniaturmalerei nur eine vorübergehende Rolle. Die alten soliden Techniken schieden es von selbst aus. Beispiele wie jene des alten Holbein (Berlin, Nr. 2571), wo Lichter in die Grundierungsschichte eingekratzt erscheinen, sind mit einer gewissen Vorsicht aufzufassen. Dagegen üben die Miniaturporträtisten und Zeichner des 18. Jahrhunderts diese Technik mit großer Vorliebe aus, ebenso die Aquarellisten des folgenden.

[2] Vas. Mil. I, 175; III, 402.

[3] *Les Enlumineurs modernes n'usent d'aulcun Blanc, au lieu duquel ils espargnent le papier ou velin sur les jours* (Mayerne Ms., E. Berger Beitr. IV, 152, Nr. 54).

[4] Aus Planetenbuch, Taf. 7, Bibliothek d. ung. Akademie d. Wissenschaften, Budapest, 40×28 cm, Aquarell. Die Einsicht in dasselbe verdanke ich Herrn Dr. S. Meller.

Abb. 281 Grünewald, St. Antonius. Harmonische Vereinigung von Licht und Schatten.

erfolgte je nach persönlicher Geschicklichkeit oder Größe der Zeichnung mit weicher Kielfeder oder spitzem Pinsel. Bisweilen wird auch auf diese bescheidene Lichtführung Verzicht geleistet.

Verschiedene Systeme.

Von derartigen zierlichen Vorgängen abgesehen, folgten die Lichter in der Regel den Strichrichtungen der Schattenlinien und beobachteten bald eine vertikale, bald diagonale, bald horizontale Lage, so daß zu den dunklen Partien ein Gegenspiel in Hell entstand. Oder sie verbanden sich sogar mit einer fortgeschrittenen Stufe der Schattierung. So ordneten sich die wie mit einem weißen Netz einspinnenden Häkchensysteme der oberdeutschen Schule den breiten Tuschpinselstrichen der Schattenseite unter, beherrschten aber dennoch die Fläche (Dürer). Eine harmonische Vereinigung, wie sie aus dem Kreise Verrocchios hervorgeht, wo einem Sfumatoschatten ein Sfumatolicht entsprach und beide nur einem Hauptzwecke zu dienen hatten, der möglichst erreichbaren Formenillusion (Abb. 194), drang in dem sich immer graphisch ausdrückenden Deutschland des 16. Jahrhunderts nie schulmäßig durch. Nur Grünewald, das ausgesprochenste malerische Talent, kam jenen Bestrebungen nahe. Seine Zeichnungen unterscheiden sich von jenen Dürers, Baldungs, Holbeins, Manuels schon rein formplastisch genommen. Man halte nur Grünewald Abb. 281[1] gegen eine Dürer-Draperie (L. M. 512, 513).

Abb. 282. Dürer. Höhung in der Landschaft.

In der Landschaft.

Die Vorliebe für Pinselhöhung in Deutschland übernimmt sogar bei landschaftlichen Darstellungen die plastische Steigerung (Abb. 282)[2]. Die Lichter verbreiten sich zu horizontal gestrichenen Flächen, bald dick, bald leicht und durchsichtig aufgetragen, um z. B. den Abendhimmel in grellen Gegensatz zu den silhouettierenden Bergen zu setzen, oder mit leichten Kreiseln

[1] A. P. 965, Vorderseite. Schmidt T. 47. Sammlg. Ehlers, Göttingen. Kreide. 29×20·4 cm.
[2] L. M. 480, Albertina, Grüne Passion. Ausschnitt.

mächtige Haufenwolken zu umschließen[1]. Der Reiz dieser Weißhöhungen in Zeichnungen Dürers wirkt durch die vielfältigen, immer neuen Ausdrucksformen oft überraschend. In der Altdorfer-Schule übernimmt der Belichtungspinsel noch andere zeichnerische Funktionen und erzeugt durch die sich wirbelnd bewegende Pinselspitze eigenartige Effekte auf grünen, braunen oder roten Tönen; eine frühe Art aufgelöster, impressionistisch erscheinender Formen, die sich mit der typischen Klarheit eines Chiaroscuro bereits in Widerspruch setzt.

Abb. 283. Jac. Vignali. Weißpinselzeichnung.

Fleckenhöhung.

Übertriebene Lichter.

Im Gegensatz zur linearen Höhung steht die in Florenz schon in der ersten Hälfte des Quattrocento, sogar in Silberstiftzeichnungen auf grundierten Papieren geübte breite und grobe Fleckenhöhung in Temperaweiß (mit starkem Glanz und gelblichem Ton). Noch mehr steigert sich dies in der zweiten Hälfte.

In dem Maße, als die Ausdrucksfähigkeit der kräftigen und breiten Zeichenmittel zur Geltung kommt, erscheinen auch diese Höhungen immer lebendiger behandelt und zur Zeit der Barocke oft derart über die Figuren verbreitet, daß sie grell und grob herausfallen. Nicht alle hatten den Geschmack und die Geschicklichkeit Baroccis, der in seinen großzügigen Entwürfen trotz aller furios hingewischten Lichter dem Gesamteindruck geringen Abbruch tat. Der Wandel und Wechsel geht von Meister zu Meister. Glänzende Technik steht neben grober Manier, keckes Klecksen bei Tintoretto (Abb. 55) neben mühsamer Spielerei bei Nachahmern. Man schafft aus dem Beleuchteten ein Leuchtendes, steigert die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel. Wir finden nicht mehr den flach und schematisch erhellten Körper an und für sich, sondern eine von künstlichem Glanz getroffene Erscheinung im Raume. Die Belichtungsfreude beraubt vielfach den Kontur und die Schattierung ihrer Wirkung und der

[1] In vielfacher Weise bei Dürer, Grüne Passion, Albertina.

Weißpinsel geht zeichnerisch über seine plastische Aufgabe hinaus. Alberti rügte für seine Zeit das Übermaß von Weiß: «Ich wünschte, die Maler müßten das Weiß teurer als die kostbarsten Steine kaufen» (S. 136). Wie würde er Zeichner wie Luca Giordano, Bart. Biscaino, Biagio Pupini, Gius. Passeri, Carlo Cignani, Jac. Vignali (Abb. 283)[1] beurteilt haben, deren Figuren wie angeschneit erscheinen. Manche komponierten nicht mehr vom Standpunkt der Schatten-, sondern der Lichtseite aus. Zur Zeit des völlig geänderten Sehens dringen die breitflächigen Lichter auch nach dem Norden (Van Dyck, G. van Honthorst). Aber nicht alle wußten, worauf es ankam, und so entwickelte sich bei vielen eine völlig unorganische und aufdringliche Manier.

Neues Verfahren.

TECHNISCHES. Das beste und sicherste Deckmittel, gleichzeitig durch seine Leuchtkraft alle anderen weißen Farben übertreffend, bildete das Bleiweiß (*Biacca, Cerusa*)[2]. Über das *biancheggiare con biacca* berichtet Cennini (K. 32): «Nimm mit Wasser gemahlen Bleiweiß (*biacça macinata con acqua*) und vermenge es mit Eidotter (*rossume d'uovo*) und trage es nach Art der Tintenwasserfarbe verwaschen auf; aber dies ist schwieriger und erfordert größere Übung.» Neben der alten Vorschrift, mit *Ei-Tempera* zu arbeiten, einem Brauche, der sich noch im 15. Jahrhundert bei einzelnen Zeichnungen nachweisen läßt[3], steht die häufigere Verwendung von Gummi als Bindemittel (*con gomma arabica*, Cennini, K. 31). Vasari kennt nur mehr das letztere (*biacca stemperata con la gomma*)[4] und dies erhält sich auch bei allen Nationen der folgenden Jahrhunderte. Bei den Deutschen erscheint die Schreibung Pleiweiß (*Cerusa*)[5], *Blanc de plomb* bei den Franzosen des 17. Jahrhunderts[6].

Bleiweißhöhung.

Verdorbene Lichter.

Bleiweißlichter erscheinen oft verdorben und schwarzbraun, so daß die Illusion der Plastik völlig vernichtet wird[7]. Der Bleigehalt hat sich unter Einfluß von Schwefelwasserstoff verfärbt[8]. Indes ist diese Erscheinung bei alten Meistern ziemlich selten und läßt sich meist bei jenen von unberufener Hand aufgesetzten Lichtern beobachten[9].

Goldhöhung.

Das Höhen mit Gold (*lumeggiare in oro*), der Miniaturtechnik entlehnt, findet nur in miniaturartig ausgeführten Aquarellen auf Pergament statt (Dürer,

[1] Albertina, Inv. Nr. 873. Im Originale sind noch die Entwurfslinien in Kreide sichtbar. Ausschnitt. Dunkel graugrüne Grundierung. 17·8 × 24·5 cm.

[2] *Bracha seu Blacha; aliter vocatur cerusa, album plumbum et aliter glaucus* (Jehan le Begue 1431, Merrifield II, 20).

[3] Derartige Lichter erscheinen heute hart, gelblich, dabei glänzend, emailartig. Z. B. Francia (London), Bellini-Schule, zwei Heilige, Albertina, A. P. 653.

[4] Vas. Mil. intr. I, 175. — Baldinucci empfiehlt *Biacca, Color bianchissimo*, für Öl- und Temperamalerei, jedoch nicht für Fresko, weil es leicht schwarz wird. — Bei Lomazzo, Tratt. p. 192: *il bianchetto over biaca.*

[5] G. Agricola, De ortu et causis subterr. — Interpretatio germanica vocum rei metallicae. Basileae 1558.

[6] Mayerne Ms. bei E. Berger IV, 118, Nr. 16. Er unterscheidet das reine Bleiweiß *(Blanc de plomb)* und *Cerusa*, das zur Hälfte Kreide enthält.

[7] So Bartolommeo-Zeichnungen.

[8] F. Linke, Die Malerfarben und Bindemittel. 2. Aufl., S. 34.

[9] Fischel, Raphaels Handzeichnungen I, T. 18—19.

segnender Christusknabe L. M. 450, Blaurake L. M. 526; Holbein d. J., Königin von Saba, Ganz XI, 7); später erscheint sie nur als spielerische Nachahmung[1]. Das Prunken mit Goldfarbe in der Malerei, wie es in der byzantinischen Schule ganz allgemein, dann in der Bemalung von plastisch geformten Kronen, Waffen, Nimben usw. noch bei Botticelli, J. Bellini, Mantegna auftrat, hatte im 16. Jahrhundert aufgehört. Lodovico Dolce spricht sich 1557 in seinem Dialog entschieden ablehnend aus: der Maler darf das Gold nachahmen, aber nicht, wie es die Miniaturmaler tun, wirklich in seine Bilder hineinsetzen[2]. Tatsächlich lassen sich nur mehr bei Malern, die sich mit Miniaturen befaßten, wie J. Ligozzi († 1632) und dessen Nachahmern Goldhöhungen feststellen. In Deutschland bei Nic. Manuel (Basel), Jos. Heinz 1625, Frans Francken II. († 1642), Paulus Kolb[3]. Späte Versuche erscheinen bei den Miniaturporträtisten des 18. und 19. Jahrhunderts für Goldschmuck und selbst für die Glanzlichter blonder Haare oder bei kunstgewerblichen Reliefdarstellungen, um, wie z. B. in Goldschmiedevorlagen[4], den Glanz der Bronze nachzuahmen.

Mehrfarbige Lichter.

Als Ersatz für Gold nahm man schon frühzeitig ein lichtes Gelb (Ocker und Weiß), das auf dunkel grundierten Papieren eine warme Stimmung ergab. Beispiele aus der Kölnischen Schule des 15. Jahrhunderts, oder später bei Niclas Deutsch, Jost Amman 1572 (Sigmaringen), Cietti (franz. Schule, auf blauem Grunde) geben Zeugnis von der traditionellen Verwendung[5]. Auch mit Gold und Gelb nebeneinander wurde gehöht (Unbekannter Meister, betende Maria, Darmstadt Nr. 15)[6], oder mit Gold, Gelb und Weiß (Unbekannter um 1470)[7], oder Weiß, Gelb und Lichtrot für Fleischpartien auf grün grundierten Papieren[8], oder Weiß neben Gelb auf grünem Grund[9], oder noch andere Zusammenstellungen bei Mair von Landshut (Louvre).

Trockenes Verfahren.

Die Verbreitung von Kohle, Kreide und Rötel hatte die Anwendung der trockenen Höhung (mit weißen Kreiden) zur Folge, wenngleich auch jene auf nassem Wege noch gerne von manchem wegen ihrer Haltbarkeit herübergenommen wurde (z. B. J. B. Oudry), denn das Fixieren der ersteren Blätter hatte seine Schwierigkeit. Die trockene Höhung erfolgte mit Schneiderkreide (*gesso da Sartori*), mit gewöhnlicher Schreibkreide, mit Gipsstängelchen

---

[1] Baldinucci, Voc., p. 61: Fogli.

[2] Quellenschriften für Kunstgesch. II., S. 52; und Cennini, K. 96, dazu die Note auf S. 167.

[3] Neudörffer, Nachrichten, S. 72.

[4] Traité, p. 262: *On rehausse d'or lors qu'après avoir peint quelque chose d'une seule Couleur en forme de bas-relief, on applique de l'or par hachures sur les endroits les plus éclairez, on dit un bas-relief rehaussé d'or.* — Siehe: Dessins du Cabinet Peiresse (Bibliothèque national) par J. Guibert, Taf. III, VIII, X, XVII.

[5] Wohl zu unterscheiden von diesen gelben Lichtern sind jene ursprünglich weißen, mit der Zeit gelb gewordenen Eiweiß-Höhungen.

[6] Haare mit gelblichweißer Höhung, in Gold der Nimbus, die Kleiderhöhungen sowie alle gotische Umrahmung.

[7] Albertina, Pietà (A. P. 511) auf grünem Grunde.

[8] Albertina, Oberrheinisch oder Süddeutsch um 1500, Madonna. — Erlangen, Deutscher Meister von 1482 (I, D, 10).

[9] Hans Baldung, junger Mann, Basel, U. 16, 41, von H. A. Schmidt Manuel genannt.

oder in späterer Zeit mit Pastellen (siehe Kap. Weiße Kreiden)[1]. Auf alten, hart mitgenommenen Zeichnungen sieht man nur mehr Spuren der abgepulverten Substanz. Auch bei trockener Höhung kommen vereinzelt zweierlei Lichter vor, ein Fleischton im Gesicht (Pastell), gewöhnliche Kreide in den Draperien (J. Siberechts, Kopenhagen Nr. 32).

Graphithöhung.

Eine auffallend vereinzelte und merkwürdige Art der Höhung erzielte J. Thopas mit dick aufgestrichenem glänzenden Graphit, der an ausgesparten Stellen aus den schwarz angelegten Gewändern hervorleuchtet und die Faltenhöhen markiert (siehe S. 145).

So nebensächlich Schattierung und Höhung — rein technisch genommen — bei der Betrachtung einer kunsthistorisch fixierten Handzeichnung erscheinen mögen, so wichtig wird ihre Analyse, wenn man unbekannten Blättern gegenübersteht und deren Einreihung nach Jahrhundert und Schule durchzuführen hat. Der Charakter einer Zeichnung hängt nicht allein von ihrem linearen Umriß, sondern auch, mitunter in entscheidender Weise, von ihrer Modellierung ab. Letztere bedarf eines gründlichen Studiums. Alle Kopisten verraten ihre Schwächen in der gedankenlosen Schattierung.

Begriffsdeutungen.

CHIAROSCURO-VERFAHREN. Zum Schlusse sei noch des wiederholt erwähnten Ausdruckes Chiaroscuro in kurz zusammenfassender Weise gedacht. Da derselbe hinsichtlich jeder plastischen Gestaltung bald in der Malerei, bald in der Zeichnung, bald im Holzschnitt auftaucht, treten auch begriffliche Differenzierungen ein, sich gegenseitig verwirrend und trübend. Lexika und Nachschlagebücher geben mancherlei Erklärungen, je nachdem sie von dem einen oder anderen Gesichtspunkte ausgehen. Zum Überflusse vermischte sich noch ganz unberechtigt die deutsche, ihre selbständige Bedeutung tragende Übersetzung «Helldunkel» im Sinne Correggesker oder Rembrandtscher Beleuchtung mit dem Begriffe Clairobscur.

Herkommen.

Frühzeitig suchte man das Wesen des Chiaroscuro in der Einfarbigkeit, innerhalb welcher sich alle simple, plastische Körpergestaltung auszusprechen hatte. Daher brachte man es begrifflich mit jenen antiken monochromen Darstellungen zusammen, die Plinius L. 35, c. 36 als *Monochromata ex albo* beschreibt[2]. *Pittura d'un color solo, al quale si dà rilievo con chiari e con iscuri del color medesimo* (Baldinucci, Voc. 33). Entwicklung und Verbreitung sind in der monochromen Freskotechnik zu suchen, wo man das ausgesparte Wandweiß gleich als vorteilhafte Höhung benützte. Paolo Uccello, Mantegna, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Polidoro haben mancherlei Beispiele hinterlassen, ursprünglich in grüner Erde, später in Ocker oder Braun. Auch die Ölkartons[3], Sgrafitto- und Tüchleinmalereien müssen hieher gerechnet werden.

Wandmalerei.

---

[1] Armenino, S. 115. — Enluminé de plâtre, der gewöhnliche Ausdruck zur Zeit der Farbstiftzeichnungen auf farbigen Papieren.

[2] Historia naturalis, Pariser Ausgabe von 1779, tom. VI, p. 138.

[3] Vas. Mil. IV, 194: *E Fra Bartolommeo lo [San Giorgio] fece a olio di chiaro e scuro: chè si dilettò assai tutte le cose sue far cosi prima nell'opere a uso di cartone, innanzi che le colorisse, o d'inchiostro o ombrate di aspalto.* — Ein Karton von G. Ferrari (A.).

Lavierte Handzeichnungen.

In zweiter Linie wurde der Ausdruck auch auf monochrome Aquarellpinselzeichnungen, und zwar zunächst auf jene mit ausgesparten Lichtern angewandt. Vasari spricht von der Mantegna-Judith (Uffizien, A. P. 318) als *fatto d'un chiaroscuro* und hebt hervor, daß diese Art feinster Lavierung ohne jede Benützung von Bleiweiß für seine Zeit schon nicht mehr üblich war[1]. Mantegnas Schüler wie z. B. Bernardino Parentino ahmten ihren Meister getreulich nach (Venedig, Museo Correr, Kampf um die Standarte, A. P. 812).

Clairobscur-Zeichnungen.

Weil indes die bequemere und geläufigere Schattierungsweise, jene auf grundierten Papieren mit Tuschschatten und aufgesetzten Lichtern, die Herrschaft erlangte, so wurde auch hiefür dieser Terminus übernommen. Armenino führt sie in ausführlicher Beschreibung als die dritte Art zu zeichnen an (*quale da noi si chiama di chiaro e scuro*, S. 61). Sie unterscheide sich nur durch die Lichter; daher färbe man das Papier mit irgendeiner Farbe, aber nicht mehr mit Deckfarbe (*il quale non abbia corpo*). Damit hernach die Zeichnungen in ihrer Modellierung vollendet erscheinen, nehme man für die Lichter etwas Bleiweiß und Gummi und belichte die höchsten Stellen mittels eines feinen Eichhörnchenpinsels. Er fügt gleich Vasari noch hinzu, dieses sei zu seiner Zeit in Rom sehr in Brauch gewesen, zumal bei jenen, welche Marmor- oder Bronzewerke von den Fassaden abzeichneten[2].

Armenino.

Abb. 284. A. Bloemart, Versuchung.

Technische Bezeichnungen.

So verbreitet diese Technik bei den Deutschen, so wenig ist der Ausdruck bekannt. Dürer nennt sie «mit Schwarz und Weiß auf graues Papier»

[1] Vas. Mil. III, 402: *fatto d'un chiaroscuro non più usato, avendo egli lasciato il foglio bianco, che serve per il lume della biacca.*

[2] Wenn Carlo Dati auch beliebige Kreide- und Rötelstudien auf blauem Naturpapier *(sopra carta azzurra)* mit entsprechender weißer Höhung Monochromati nennt, so ist diese begriffliche Übertragung wohl zu weitgehend. Eher findet diese Bezeichnung auf Kartons ihre Berechtigung (Baldinucci, Voc., p. 33).

oder «auf grauen Papier aufgehöht» (L. und F. S. 123, 124). Andere gebrauchen die Bezeichnung: in gefälschten Farben oder in Steinfarbe (Woltmann, Holbein II, 45). In Deutschland wird im Gegensatz zu Armenino immer Deckfarbe zur Grundierung verwendet. Die Franzosen haben die Bezeichnungen *clairobscur*[1], *camaïeu*, *en grisaille* (für graue), *cirage* (für gelbliche Töne).

Clairobscur-Holzschnitte.

Abb. 285. Griechische Vasenfigur.

Seit Ugo da Carpi (1516) ging die Bezeichnung Chiaroscuro auch auf Holzschnitte mit zwei oder drei Schattenplatten über[2]. Man folgte dem Bestreben, jene nach dem Zweischalensystem, also mit klar abgesetzten Mittel- und Schattentönen lavierten Zeichnungen in möglichst gleicher Wirkung zu reproduzieren. Die Deutschen waren ihm vorausgegangen und hatten schon ihre auf grundierten Papieren fein ausgeführten Helldunkelzeichnungen mit zwei Stöcken wiederzugeben verstanden (Lukas Kranach, H. Burgkmair, H. B. Grien, J. Wechtlin, A. Altdorfer u. a.)[3]. In beiden Fällen handelte es sich darum, auch in die reproduzierende Graphik farbige Plastik zu bringen. Während die Deutschen noch linear verblieben, setzte Ugo da Carpi bereits mit breiten grellen Flächen ein und Andrea Andriani folgte nur mehr den Beleuchtungseffekten seiner Zeit.

Ein und dieselbe Technik vermochte sich demnach den Forderungen zweier Jahrhunderte leicht anzubequemen und durch Anwendung verschiedener Druckfarben sogar den Farbenholzschnitt zu erreichen. Trotzdem müssen Clairobscurholzschnitte und farbige Holzschnitte begrifflich getrennt werden, wenngleich der Übergang von einem in den andern leicht bewerkstelligt werden konnte.

[1] *On appelle aussi un Dessein de clairobscur, celui qui est lavé d'une seule Couleur; ou bien c est un Dessein lavé sur du papier bistré, ou de demi-teinte, dont les Jours sont rehaussez de Blanc. Traité, p. 226.*

[2] Carpi bezeichnet sein Verfahren 1516: *modo nuovo di stampare chiaro et scuro, cosa nuova et mai piu non fatta.* Thieme, Künstlerlex. 6, 48. — Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, S. 300.

[3] M. J. Friedländer, Der Holzschnitt, S. 214.

Auch für Holzschnitte finden sich einzelne zeichnerische Vorlagen, zunächst in der deutschen (Baldung), dann in der italienischen Schule (Paolo Farinati, Parmegiano, A. Schiavone), im Norden von A. Bloemart, (Abb. 284)[1]. Sie erscheinen auf bald bräunlich, bald grün oder violett grundiertem Papier mit grellen Lichtern oder auch mit ausgesparter weißer Folie. — Schließlich sind auch jene direkt auf der Kupferplatte ausgeführten und Monotypien genannten Weiß-schwarz-zeichnungen hieherzurechnen, da sie dem Begriffe *Chiaro e scuro* vollauf entsprechen (B. Castiglione B. 1—5). Vorlagen.

C. Das Losgehen vom Hintergrund.

Zur vollen Körperlichkeit gehörte außer der durch Licht und Schatten bewirkten Rundung noch die Beziehung zu Standfläche (Basis) und Hintergrund, und zwar hinsichtlich Trennung und Bindung. Der heute als einfachste Form körperhafter Wirkung geltende Schlagschatten, das Schattenwerfen auf die nächstliegende Umgebung, war eine späte Erkenntnis. Es traten erst verschiedene Vorstufen ein, die in der Fläche klebenden Umrisse nach Möglichkeit herauszuheben (*spiccare da piano*). Trennung und Bindung.

Abb. 286. Dieselbe Vasenfigur auf weißen Grund übertragen.

Das dunkle Abdecken des Hintergrundes, die Kontrastfolie, bildete den ersten Vorgang, den Formkontur eindringlich herauszuheben. Schon die Seite 561 angedeuteten plastischen Regungen, das flachfarbige Ausfüllen der Körperkonturen, enthielten lostrennende Momente. Aber während auf jenem Weg die dunkle Einzelerscheinung gewissermaßen der lichten Fläche entfloh, den Zusammenschluß von Figur und Hintergrund unmöglich machte, erzielte der umgekehrte Fall, das Abdecken des Hintergrundes durch einen gleichmäßigen dunklen Ton die früheste Raumrelation zwischen beiden. Die Weißsilhouetten mit dem Vorteil der Innenzeichnung erfuhren durch diesen Gegensatz gleichzeitig räumliche Trennung und Wirkung der Kontrastfolie.

[1] Albertina, Inv. Nr. 8130. Clairobscur in grüner Lavierung. 13×8·5 cm.

räumlichen Halt. Sie gleichen den lichten Marmorfiguren in den dunkelbemalten und beschatteten Giebelfeldern. Die griechische Vasenmalerei erkannte nicht nur den formgestaltenden Wert dieses Prinzips, sondern auch dessen dekorativen Reiz, ohne es auch nur im geringsten nach der plastischen Seite hin weiterführen oder überschreiten zu wollen (Abb. 285)[1]. Auch ohne jede Schattengebung werden durch den kontrastierenden Hintergrund allein Körperlichkeit und Gliederung hervorgehoben. Die Lineargrenzen werden zu Raumgrenzen und vermitteln ein lichtes Nahes und fernes Dunkles. Haltung und Bewegung sowie der figürliche Gesamtcharakter verdeutlichen sich vor dem Beschauer, versinken aber sofort wieder ins Körperlose, sobald die Gegensätzlichkeit aufhört (Abb. 286).

Vielseitige Verwendung.

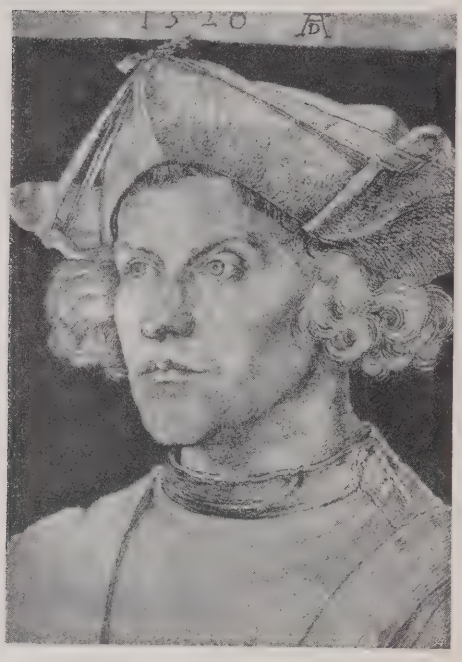


Abb. 287. Dürer, Bildnis mit Kontrastfolie.

Gleichermaßen wurde diese Erkenntnis in der ganzen weiteren Kunstentwicklung, je nach den technischen Ausdrucksweisen, ausgenützt und abgewandelt. Der Goldgrund in Mosaik- und Tafelbildern, die dunklen Felder in alten Fresken, die einfarbigen roten und blauen Folien in alten Kirchenfenstern, die dunkle Grundierung der Initialen in den Codices oder die Zusammenstellung von dunklen und hellen Marmor- und Holzintarsien, die blauen oder schwarzen Hintergründe früher Porträtdarstellungen — sie alle beruhten auf der gleichen Absicht, das Figürlich-Körperliche herauszuheben.

In Zeichnungen.

In Zeichnungen, welche genannten oder ähnlichen Zwecken zu dienen hatten, wiederholte man das Verfahren selbst dann noch, als längst alle plastischen Ausdrucksweisen ausgebildet waren. Schon die frühen, feinlavierten, zum großen Teil ins Profil gestellten Kopfstudien erhalten einen dunklen Hintergrund, wie z. B. jene Vorstudien Paolo Uccellos (Abb. 199), oder jene zur Reiterfigur des Sir John Hawkwood in der Kathedrale zu Florenz auf rotem Grund[2] oder A. Pollaiuolos Entwürfe für monochrome Fresken (Abb. 10). Die Wertschätzung eines reinen, feinbewegten Körperkonturs hatte demnach noch lange ihre Geltung. Leonardo ist nicht mehr dieser Anschauung. Auf die Frage, was wichtiger in der Malerei sei, Umrisse oder Schatten, entscheidet er sich, entsprechend seiner Zeit, für die Plastizität (§ 413). Ihm waren alle Finessen dreidimensionaler Erkenntnisse bei aller Bewegungsmöglichkeit des menschlichen

[1] Von einer Amphora des Euxitheos in London. Aus E. Buschor, Griech. Vasenmalerei, S. 160, Abb. 104. — Die Umzeichnung von Poldi Meder.

[2] In Disegni d. Galleria d. Uffizi, Ser. I, fasc. III, Taf. I—III. Die Figur im grünlichen Ton (grüne Erde), der Hintergrund dunkelrot abgedeckt.

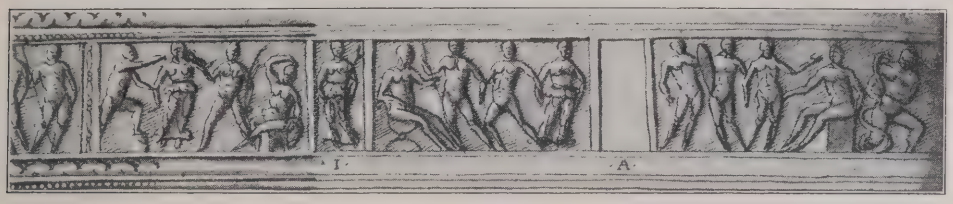


Abb. 288. Figurenfries mit abschattiertem Hintergrund.

Körpers gegenwärtig und graphisch erreichbar. Aber für großstilige Wandbemalungen mit Distanzwirkung, wie die erwähnten gemalten Standbilder, oder auch für rein dekorative, ornamentale Zwecke, wie Reliefdarstellungen, blieb die Konturzeichnung im *campo nero* immer noch willkommen.

Deutschland. So erfahren auch in Deutschland religiöse und profane Darstellungen diese plastische Loslösung. Dürer weiß seine Vorstudien zu Adam und Eva, um das bewegte Lineament hervorzuheben, nur durch einen gegensätzlichen Hintergrund wirksam zu gestalten (Abb. 130, 157). H. Kulmbach stellt seinen farbig lavierten Schmerzensmann ins Schwarze (Erlangen). Ebenso werden Entwürfe für Bildhauer im Interesse klarster Konturwirkung angelegt (Hans Burgkmairs Zeichnung zu dem Standbilde Kaiser Maximilians in Augsburg)[1].

In Bildnissen. Eine bedeutende Rolle spielte diese die Lebendigkeit fördernde Praxis besonders in Porträtzeichnungen. Es handelte sich nicht mehr um Profile allein, auch jede andere Stellung mit durchgeführter Modellierung fand diese Behandlung. Italiener, Deutsche und Niederländer steigerten die Schärfe der Umrisse durch direktes Bemalen des Hintergrundes. In der Mehrzahl der Fälle geschah es durch ein mit dem Wasserpinsel verwischtes Abschattieren in Kreide oder Kohle; seltener gleich dem Vorgange in Gemälden mit schwarzer oder blauer Deckfarbe[2]. Bei deutschen Meistern erscheinen die Abdeckungen erst seit dem zweiten Dezennium des 16. Jahrhunderts allgemein, wenngleich Dürer schon 1503 beginnt (L. 5); die Porträts der niederländischen Reise halten den Brauch noch fest (Abb. 287)[3]. Andererseits läßt Burgkmair noch 1518 die weiße Folie (Vas. Soc. IV, 28, 29), sowie Holbein in seinen englischen Bildnissen die rote Grundierung. Besonders empfahl sich der dunkle Hintergrund bei Farbstiftbildnissen zur wirksamen Zusammenfassung der Buntfarbigkeit (Barthel Beham, A. P. 488, 489). Van Leydens Porträts der zwanziger Jahre, die sich an jene Dürers anlehnen, zeigen einen teils in Kreuzlagen abschattierten, teils mit bräunlicher Farbe angelegten Hintergrund.

In Reliefdarstellungen. Kompositionen, besonders jene nach antiken Reliefs frei gearbeiteten mythologischen Darstellungen, werden durch eine schiefe Strichlage über die

[1] Albertina, Albertina-Faksimile II, Taf. 32.

[2] Z. B. bei Costa (zugeschrieben), Uff. 1701, blau; ferner Filippo Mazzuoli (zugeschrieben), London, blau; Holbein d. J., Porträt einer jungen Frau, Ganz XI, 10, blau. — Es kam auch vor, daß diese dekorativplastische Zugabe erst später durch fremde Hand in grober Weise, ohne Rücksicht auf Kontur, Zahlen und Signatur erfolgte. Selbst Silberstiftzeichnungen auf weißer Grundierung wurden dieser Bemalung unterzogen; Chantilly, Kopf eines alten Mannes, Hintergrund später rot übergangen.

[3] Berlin, Kohle, L. 53. 36·6×25·8 cm.

Hintergrundfläche zur erhobenen Wirkung gebracht (J. Bellinis Skizzenbuch, Mantegnas Stiche, Francia). Ebenso behandelte man die Entwürfe für Reliefs, Plaketten und Medaillen, Intarsien, Goldschmiedvorlagen, Niellen. Ferner erscheinen auch alte, gezeichnete Architektur- und Musterbücher mit ihrer reichen Fülle von Architekturteilen, Reliefs, Vasen, Waffen, Ornamenten in dieser Ausführung (Abb. 288, 289)[1]. Eine eigene Plastik und Wirkung erhielten deutsche Clairobscurzeichnungen, wenn sie auf eine dunkle Folie gesetzt wurden[2].

Aufhellen des Hintergrundes.

Das Loslösen der Schattenseiten vom Hintergrund (Rilevare). In dem Maße als die Figuren ihre volle und kräftige Modellierung erhielten, wurde die plastische Trennung von dem dunkel grundierten oder abschattierten Hintergrunde zum Teile wieder aufgehoben, insofern der Eigenschatten in die dunkle Folie überging. Diese Störung, die sich selbst in buntfarbigen Tafelbildern geltend machte, erheischte eine Abhilfe, die verschwimmende Grenze zwischen Körper und Hintergrundfläche deutlich sichtbar zu machen.

Abb. 289. Rosette in Schwarz-weiß und Weiß-schwarz.

Wenn wir in der Zeichnung das traditionellste, schulmäßige Gebiet erkennen wollen, finden sich hiefür noch manche Hinweise nach rückwärts gegeben. In der Frührenaissance beobachtet man in fleißigen, auf die Modellierung bedachten Studien auf farbiger Grundierung an der Schattenseite mehrere weiße Striche, die eine stärkere Trennung bewirken als der an dieser Stelle erwartete Schlagschatten (Abb. 290)[3]. Und ebenso setzte man an die Lichtseite eine flüchtige, dunkle Abschattierung. Am frühesten scheint dieser gegensätzliche Weg, das die Plastik verbessernde Zeichnen in Florenz. Francesco Pesellino führt die schattenseitige Aufhellung an seinen Figuren der ganzen Länge nach durch[4].

Abschattierung der Lichtseite.

Häufiger und weit länger andauernd erhält sich der Fall der Abschattierung längs der Lichtseite. Das Prinzip gilt selbst für Feder-, Kreide- und Röteltechnik und erscheint vorherrschend auf weißen Papieren, um die Lichter wirksam zu machen (Abb. 141, 142, 173). Leonardo faßte die Regel in dem Paragraph *Del dividere e spiccare le figure dalli loro campi* klipp und klar zusammen: «Ist deine Figur dunkel, stelle sie auf einen hellen Grund; ist sie hell, dann auf einen dunklen Grund. Ist sie hell und dunkel zugleich, so

[1] Aus dem Budapester Architekturbuch, Fol. 36, Ausschnitte.
[2] Hans Leu, Tod und das Mädchen, Albertina, A. P. 247.
[3] Albertina, Inv. Nr. 4898, A. P. 51, Silberstift, Ausschnitt. — École des Marches, Louvre 129.
[4] Frankfurt, Städel, hl. Mönch, A. P. 1279; Uff., Heiligenstudie, A. P. 262.

stellst du die dunkle Seite vor hellen, die helle vor dunklen Grund[1].» Eine buchstäbliche Erfüllung der Vorschrift bietet eine Bonsignori-Zeichnung der Albertina (Abb. 291)[2]. Wir haben hier das Prinzip der Doppelkontrastfolie in klarster Form. Die Regel wird allüberall prompt befolgt, oft auf Kosten einer guten räumlichen Lösung. Schon die genannte Bonsignori-Zeichnung weist eine gewaltsame Teilung des Hintergrundes in Weißschwarz auf. Noch im 18. Jahrhundert hat der Brauch volle Giltigkeit (Abb. 141).

Reflexlichter[3]. Neben diese nur ad hoc angebrachten Trennungslichter und Trennungsfolien traten bald die motivierenden Glänze und Reflexe (reflessi). In die tiefste Schattenpartie eines Körpers, doch scharf an dessen Abgrenzung legte man Reflexstreifen, wie von einer unsichtbaren hellen Wand herrührend, die bald die Hauptfunktion der Loslösung übernahmen. Schon Fra Angelico setzte in den Rand der beschatteten Haare aufhellende Linien, um den Hintergrund abzustoßen und die Schattenmassen vollauf in Wirkung zu setzen[4]. «Und wenn hier kein Reflex Abhilfe schafft, so wird das Werk anmutlos ausfallen und von Weitem wird nichts zum Vorschein kommen als die Lichtseite» (Leonardo, § 497). Reflexlichter

Abb. 290. Raff. del Garbo. Handstudie.

Den einfachsten und häufigsten Fall ergab jener längs der Wangen, Arme oder Beine laufende Glanzstreifen, der den Hauptschatten brach und doch die Rundung vervollkommnete. Oder auch in Draperien, so daß sich die einzelnen Faltenzüge aus der Schattenpartie plastisch heraushoben (Abb. 194, 291). Weil aber zu Leonardos Zeiten die Reflexmodellierung vielfach übertrieben ausgenützt, motiviert und unmotiviert.

[1] § 423 und ähnlich im § 418: «Da man bekanntermaßen alle Körper von Schatten und Licht umgeben sieht, so will ich, daß du Maler es so einrichtest, daß die beleuchtete Seite des Körpers an etwas Dunkles angrenze und so die Schattenseite des Körpers an etwas Helles. Diese Methode wird das Hervortreten (rilevare) deiner Figuren sehr unterstützen.» — Ferner Baldinucci, Voc.: Campo.

[2] Albertina, Nr. 17612, A. P. 359. Kreide, 41×28·5 cm. Eine ähnliche Lösung zeigt eine zweite Kopfstudie Bonsignoris, Berlin (Z. a. M. Berlin, Taf. 66). — Ferner ein venezianischer Meister, Städel, A. P. 593. — Venezianischer Unbekannter, aufblickender Kopf. Fürst Liechtenstein, Wien, A. P. 935.

[3] Leonardo, De reflessi, §§ 158–172.

[4] Angelico, Windsor; Berenson, Flor. Draw. I, Taf. III.

von anderen dagegen für überflüssig und lächerlich gehalten wurde, da sie mit dem Folienprinzip allein auskamen, so stellte er den Grundsatz auf, daß sowohl die Anwendung als auch die Vermeidung ihre Berechtigung habe, sobald die Ursachen ersichtlich gemacht werden (§ 159).

Der Norden.

Wie rasch und gründlich sich Malerregeln vom Süden nach dem Norden, oft auch umgekehrt, verbreiteten, erweisen die wohlverstandenen Reflexstreifen bei Jan van Eyck in dem Adam des Genter Altars 1432, bei Konrad Witz in den Rüstungen der beiden Ritter Sabothai und Benaja (Basel). Zeichnerische Beispiele bietet eine Paulusfigur aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 275) oder Dürer in dem venezianischen Rückenakt von 1506, dessen strenge Durchführung dunkler und heller Gegensätze nach zwei Seiten hin in Deutschland kaum vorher bei Akten so ostentativ betont worden war (Abb. 157). Eine Wiederholung 1508 in der Lucretia (Albertina).

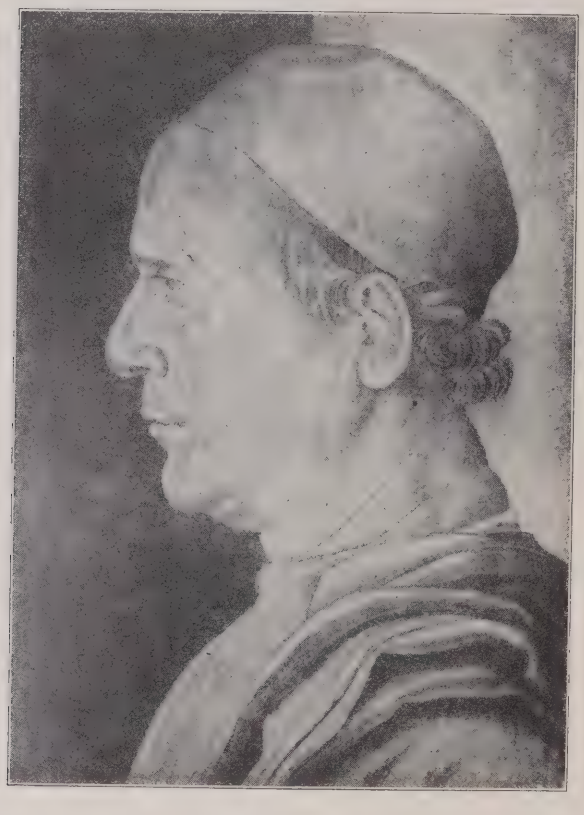


Abb. 291. Fr. Bonsignori, Porträt mit geteiltem Hintergrund.

Die Reflexe blieben auch für später bequeme, aber gefährliche Aushilfen, deren sich Künstler jederzeit gerne bedienten, wenn sie gehäufte Schattenmassen gliedern oder lösen sollten. Daher der leichte Mißbrauch in vielen Gemälden, das Flittrige und Zerfahrene in den Flächen und der Mangel an einer einheitlichen Wirkung.

Schüchterne Ansätze.

Schlagschatten, von Leonardo im Gegensatz zum Körperschatten (Ombra primitiva) *Ombra derivativa* genannt[1]. Diese Raumrelation ergab sich aus der ganzen oder teilweisen Schattensilhouette eines Körpers als Folge seiner Stofflichkeit, welche die Verbindung mit der Standfläche oder der aufsteigenden Wand herzustellen und gleichzeitig die Richtung der Lichtquelle anzugeben hatte. Eine allgemeine Erkenntnis, die sich trotzdem in der Kunst nur mühsam durchsetzte. Man scheute in steter Beobachtung einer harmonischen Gesamtwirkung vor den schwarzen Streifen zurück, die sich dem Gehenden oder Stehenden an die Sohlen heften oder gar schräg an den

[1] Leonardo, §§ 552, 553a, 561–563, 569–570, 574, 576–578 ff.

Wänden hinlaufen sollten. Gotische Darstellungen, wie Giottos Fresken belehren, sind fast alle schattenlos und in Zeichnungen schweben die Figuren wie Abstraktionen in der Luft. Auch Säulenarchitekturen entbehren der Körperlichkeit. Noch in der Frührenaissance vermeidet man eine stärkere Betonung und begnügt sich mit Andeutungen. Bei stehenden Figuren müssen schwarze, kurze, von den Füßen ausgehende Pinselstriche genügen (Abb. 60, 76) und in Federzeichnungen ersetzt man dieselben durch Winkelzeichen oder Parallelstriche.

Nordischer Brauch

Eher führten die kleinfenstrigen nordischen Werkstatträume, in welchen die einfallenden Lichtbündel grelle Gegensätze erzeugten, sowie die sonstige scharfe Beobachtung aller Einzelerscheinungen seitens der Künstler zur rücksichtslosen Anwendung kräftiger Schlagschatten. Der Meister von Flémalle machte in seiner St. Barbara von 1438 (Madrid) kühn davon Gebrauch und setzte in den Schlagschatten sogar noch den Kernschatten hinein. Konrad Witz stattete seine Gestalten, ähnlich jenen Van Eycks, auch ohne besonders starke Beleuchtung mit mächtigen Wandsilhouetten aus. Seine Kompositionen rechnen in ihrer Anordnung bereits mit den fast aufdringlichen bräunlichen oder schwärzlichen Schattenmassen, erreichen aber dadurch eine erstaunliche plastische Kraft. (Ein Priester des alten Bundes, Basel.) So diskret Dürer in gemalten und gezeichneten Porträts verfuhr, wo ein Kopfschatten die Rückwand nur leicht unterbricht, so erreichte er in dem Stiche Hieronymus im Gehäuse (B. 60) unter voller Auswertung der Sonnenlichtschatten als erster graphisch einen Höhepunkt, der alle bisherigen Stufen erschauter Plastik in den Hintergrund stellte.

Abb. 291 a. Elisabetha Sirani. Schlagschatteneffekte.

In Italien beherrschte noch nach 1500 vielfach die Harmonie in Hell und Dunkel die Flächen. Der Schatten wirkte nur fakultativ, d. h. wenn malerische

Harmonische und gegensätzliche Wirkungen.

oder selbst inhaltliche Notwendigkeiten es erheischten. Gerne nützte man ihn im kleinen aus, um eine plastische Bindung zu erzielen, beim Aufruhen einer Hand, beim Aufsetzen eines Fußes oder Anlehnen eines Körpers. Der Schatten deckte das Objekt und bewirkte Anschluß. Das Licht kam von links oben. Als Raffael die hl. Cäcilia schuf (1516), hatte sich die Anschauung schon geändert. Mit Correggio setzte die freie, vielgestaltige Wirkung der Schlagschatten ein, die namentlich in der venezianischen und bolognesischen Schule die reichste dekorative Ausgestaltung erfuhr[1]. Sie förderte die Verbindung der einzelnen Kompositionsglieder, der Figuren, führte gleich den Lichtern raumeinwärts und schuf eine rhythmische Bewegung, ohne daß für die Beschauer gerade immer eine überzeugende raumsachliche Begründung erkennbar erscheint. Bei einzelnen Meistern wird diese die ganze Bildfläche erobernde Fleckenwirkung, die selbst mitten durch die Gesichter Schattenränder führt, zu einer Art Spielerei und tritt sogar in Zeichnungen auf (Abb. 291 a)[2]. Völlig anders im Norden. Auch im Hundertguldenblatt wiederholt sich die flehende Hand eines Bresthaften als dunkle Silhouette auf der Lichtgestalt Christi, aber ausschließlich vom Standpunkte einheitlicher und räumlicher Lichtführung.

Das Aufgeben der einfachen frontalen Kompositionsgesetze, die Auflösung der Zentraldarstellung in viele Einzelmotive von Bewegung und Erregtheit, das Auftreten genreartiger Szenen aus den Schenken und von der Straße und das Überhandnehmen koloristischer Probleme ermöglichten auch die Beachtung direkten Sonnenlichtes, die immer häufiger geübte Einführung tief- oder schräggehaltener künstlicher Lichtquellen oder überirdischer Beleuchtungseffekte mit schweren, mehr oder weniger motivierten Schlagschatten. Durch deren raffinierte Anwendung erzielte man eine völlig geänderte Wirkung von Erscheinung, Leben und Bewegung und eine gegensatzreiche Raumgestaltung. Man ließ die langen und mächtigen Schatten nicht nur wie Gespenster über Boden und Wände dahingleiten, um möglichst viel räumliche Kontakte herzustellen (Abb. 314), sondern freute sich auch an den grellen Gegensätzen und sonnigen Effekten am Körper selbst (G. B. Tiepolo). Am motiviertesten und wirksamsten erschien zu dieser Zeit die Schlagschattenwirkung im Freilicht, in Landschaften mit Architekturen, Ruinen, Felsen und vollen Baumkronen.

[1] A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst, S. 47 und 169.

[2] Skizze für das Bild der Certosa in Bologna, Taufe Christi (nach H. Voss). Albertina, Inv. Nr. 2506, Bisterpinsel, Ausschnitt.

* * *

II. Raumplastik.

ALLGEMEINES. Alle Bildplastik beruht auf Raum- und Lichtperspektive. Während erstere in gesetzmäßig bestimmter Anordnung der Einzelteile innerhalb der Bildfläche besteht, adäquat den wirklichen Punkten, Richtungslinien und Flächen der Objekte, wie sie dem Auge des Zeichners von einem Punkte aus erscheinen, gibt letztere, entsprechend der jeweiligen Entfernung vom Beschauer, den Grad und die Stärke jeweiliger Licht- und Schattenwirkungen an denselben Objekten, um Körper-, Raum- und Ortsverhältnisse im gegenseitigen Zusammenhange täuschend greifbar zu gestalten. «Das sind nämlich die beiden Perspektiven (*le due prospettive*) als: Abnahme der Größe und der Deutlichkeit der in weiten Abständen gesehenen Dinge und zweitens Abnahme der Farbe, und welche Farbe bei Gleichheit der Abstände zuerst abnimmt und welche sich am längsten erhält» (Leonardo, § 132). Die beiden Perspektiven.

Von den primitiven Anfängen perspektivischer Behelfe wie Übereinanderstellen (statt hintereinander), Hintereinanderstellen mit sichtbaren Überschneidungen bis zur sukzessiven Verkleinerung, Einführung von Leitlinien von vorne nach rückwärts, zunächst bei Figuren an Gewandfalten, dann bei Gebäuden an Ebenen (Seitenwänden, Mauern, Gesimsen, Fußboden, Decken, Möbelstücken) — bis zur vollen kubischen Wirkung liegen Jahrtausende. Raumperspektive.

Während von der einen Seite die künstlerische Beobachtung rein praktisch in eine bessere Raumerfassung eindrang, versuchte die spekulative Gelehrsamkeit auf dem Wege der Optik und Geometrie die Geheimnisse der Gesetzmäßigkeit zu ergründen. Die Resultate beider stießen nicht ohneweiters zusammen, sie gingen aneinander vorüber wie Wanderer, die sich nicht kennen. Und selbst zur Zeit, als der Maler die Regeln der geometrischen Perspektive kennen gelernt hatte, verfuhr er noch gerne nach künstlerischem Bedarf, indem er die Gebundenheit stillvergnügt hintansetzte. Bramantino noch führte drei Wege des Raumzeichnens an: als ersten jenen des Augepunktes (*di punto*), als zweiten das freie genaue Nachzeichnen der Natur (*imitando il naturale*) — von dieser Art treffe man mehr Maler als von der andern — und schließlich den Behelf des Fadennetzes (*con la graticola*)[1]. Der Wohllaut der Flächenverhältnisse, besonders in frontalsymmetrischen Ansichten, erschien vielen Künstlern willkommener und wichtiger als die genaue, aber hart formende Konstruktion. Heute noch vermittelt der Architekturmaler geschickt zwischen Regel, Augenmaß, Instinkt und Geschmack und korrigiert, selbst wenn er nach Photographien arbeitet, das optisch zwar richtig erzielte, künstlerisch aber unbrauchbare Bild der Camera. Verschiedene Wege.

[1] Lomazzo, Tratt., p. 275.

Abb. 292. Römische Wandbemalung aus Boscoreale.

Geometrische Perspektive und malerische Augenperspektive bedeuten in der Kunst soviel wie Theorie und Praxis[1].

Antike Perspektive.

Wie weit die griechische Kunst hier vorgearbeitet, lehren uns die von Euklid (um 300 v. Chr.) ausgesprochenen optischen Grundsätze von den steigenden und fallenden Ebenen[2], von den sich zuneigenden Seitenflächen, in Wirklichkeit aber die heutigen Bestände pompejanischer Reste der letzten Jahrhunderte vor Christus. Beispiele wie die perspektivisch-landschaftlichen Malereien aus einer Villa bei Boscoreale (heute New-York) gewähren neben linear-optischen Kunstgriffen schon geschickte Beleuchtungsgegensätze zwischen Sonnen- und Schattenseite, zwischen Vorder- und Hintergrund (Abb. 292)[3]. Mächtige Sockel und Säulen als Tiefenwirker vermitteln Durchblicke auf sich verjüngende Laubengänge, auffallende Größenunterschiede zwischen vorn und rückwärts zeugen von perspektivischen Erfahrungen, wenn auch nur im Sinne reiner Werkstattpraxis. Es gab nur eine Erinnerungs- oder Gefühlsperspektive; parallele, konvergierende, selbst divergierende Fluchtlinien, mißverstandene Konstruktionen erweisen ein nach Effekten suchendes Tasten im Dunklen.

Mathematisch-optische Vorstufen.

Nach solchen, wenn auch noch bescheidenen, für den Wanddekor jedoch völlig ausreichenden Leistungen folgte ein tiefer Absturz in die Jahrhunderte des Verfalles. Kaum künden Katakomben, romanische Wandbemalungen, primitive Pergamentillustrationen, daß jemals eine Raumkunst existiert habe. Kümmerliche werkstattmäßige Traditionen, griechische und lateinische Traktate (Euklid, Ptolomäus, später Alhazen, Peckham, Vitellio) waren die Fäden, die ins neue Land

[1] Die in neuester Zeit vielfach in Angriff genommenen Spezialuntersuchungen auf diesem Gebiete gewähren für einzelne Kunstperioden oder Meister zwar mancherlei interessante Erkenntnisse, aber auch die Einsicht, welch mannigfaltige und instinktive oder gar willkürliche Wege der Werdegang der Raumkunst zu wandeln vermochte und wie viele technische Probleme, z. B. für die Barockzeit, noch der Bearbeitung harren. — Zur Literatur über das weite Thema: R. Müller, Über die Anfänge und über das Wesen der malerischen Perspektive. Rektoratsrede, 21. Oktober 1913, Darmstadt. — Hügel, Geschichtl. Entwicklung der Perspektive in der klassischen Malerei, Würzburg 1881. — H. Brockhaus, Ausgabe von P. Gauricus, De sculptura, Leipzig 1886. — V. Nielsen, F. Brunellesco og Grundlaeggelsen af Theorien, Kjobenhavn 1896. — G. J. Kern, Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Botticelli (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XIX, 1898). — J. Volkmann, Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der ital. Kunst. Dissert. Berlin 1900. — M. Ermers, Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Straßburg 1909 (Studien z. Kunstgesch. des Auslandes 64). — G. J. Kern, Die Anfänge d. zentralperspektivischen Konstruktion in der ital. Malerei des 14. Jahrh. (Mitteil. d. kunsthist. Institutes in Florenz 1913, II, S. 39). — Paul Zucker, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento, Leipzig 1913. — G. J. Kern, Die Grundzüge d. linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Leipzig 1904. — A. Grisebach, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts (Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1912). — Doehlemann, Die Entwicklung der Perspektive in der niederländischen Kunst. Repertorium f. K. XXXIV, Heft 5 u. 6. — Viktor Wallerstein, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländ. Tafelmalerei der ersten Hälfte d. 15. Jahrhunderts in «Stud. z. d. Kunstgesch. 118». — Karl Rapke, Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Stud. z. d. Kunstgesch., Nr. 39. — Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915.

[2] Panofsky op. cit. S. 16.

[3] Aus: Fresques de Boscoreale. Catalogue de Paris 1903, Taf. VIII, farbig; rechte Hälfte.

herüberführten und den auftretenden Pfadsuchern als Wegweiser dienten. Wenn Cennini empfiehlt, in Freskoarchitekturen die oberen Gesimse abfallen, die Sockel steigen zu lassen, so sind dies nur leise Erinnerungen an die Euklid-Formel (K. 87) oder alte Meisterregeln gleich jener von der gewiß uralten Ausnützung des Spiegelbildes, das die Formverkürzung deutlicher zu zeigen vermag und auf die noch Filarete hinwies (S. 618).

Florenz und Padua.

Da erstanden in Florenz durch den Mathematiker und Astrologen Paolo dell' Abbaco um die Mitte des Trecento, sowie gegen Ende desselben im Norden Italiens durch die an der Universität in Padua gepflegten perspektivisch-optischen Studien neue Kultstätten für diese Wissenschaft[1]. Im Jahre 1399 waren die Quaestiones perspectivae des Biaggio da Parma geschrieben worden. Aber auch diese Bestrebungen galten nur blassen Theorien. Erst in die ersten zwei Dezennien des folgenden Jahrhunderts sollten die erfolgreichen praktischen Versuche Filippo Brunelleschis in Florenz fallen. Haben wir auch keinerlei erörternde Aufzeichnungen von ihm erhalten, so erfahren wir doch aus dem Berichte seines Biographen Manetti, der jene Forschungen in die Jugendzeit des Meisters verlegt, daß in der vom Künstler als Lehrmodell verfertigten Tafelzeichnung des Baptisteriums bereits der Augenpunkt (ein linsengroßes Loch in der Tafel für den von der Rückseite durchsehenden Beschauer) und die richtige Distanz, welche ein der Zeichnung gegenübergestellter Spiegel markierte, zur Geltung gebracht wurden[2].

Brunelleschi.

Lehrbücher.

Nach den theoretischen Darstellungen Ghibertis im 3. Kommentar, Albertis (1435) und Filaretes (1451—1464) verfaßten Piero della Francesca[3] zwischen 1470 und 1490 das erste methodische Lehrbuch der malerischen Perspektive für Toscana und Vincenzo Foppa für Oberitalien. Letzterem folgten Zenale und Bramantino[4]. Ein Vermittler war der Minorit Luca Pacioli, mehr durch seine Unterrichtstätigkeit in Perugia, Mailand (1496—1499), Florenz, Bologna, Rom und Venedig[5]. Leonardo selbst befaßte sich, wiewohl er die Prospettiva das Steuerruder und Leitseil der Malerei nannte, in seinem Trattato wenig mit dem Konstruktiven. Dagegen finden wir über die Lichtperspektive wichtige und neue Beobachtungen.

Einfluß der Reliefs und Intarsien.

Die allergrößte Bedeutung für die praktische Ausbildung der neuen Raumkunst hatte die Vielseitigkeit der Renaissancekünstler, ihre architektonische, bildhauerische und malerische Betätigung, der wachgewordene Blick für jedes plastische Erfassen bei Bauwerken und Skulpturen sowie die von allen Seiten erfolgende Inangriffnahme des neuen Themas. Insbesondere lag es nahe, daß die Reliefskulptur durch das schichtenweise Übereinanderlegen des Modelliertones sich reiche Erfahrungen sammelte. Hintergrundschicht und Figurenschicht erfuhren hier eine

[1] Panofsky, op. cit. S. 23, Note 5.

[2] Cornel. von Fabriczy, F. Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 46. — Vas. Mil. II, 332 und 329, Fußnoten 4 und †. Antonio di Tuccio Manetti (ehemals il Anonimo), gedruckt von Moreni 1812. — Le Vite di F. Brunelleschi scritte da G. Vasari e da Anonimo Autore, hsg. v. Carl Frey, Berlin 1887. — Panofsky, op. cit., S. 22, Note 4.

[3] Petrus Pictor Burgensis, de Prospectiva pingendi nach dem Kodex zu Parma. Deutsch von C. Winterberg, Straßburg 1899. — Pittarelli, Atti del congresso internazionale di scienze stor. Roma 1904, vol. XII, p. 257.

[4] Lomazzo, Trattato, p. 275.

[5] Pacioli, Divina proporzione, Venezia 1509.

materielle Trennung und ebenso eine räumliche, proportionale Verbindung durch Einschub rückwärts führender Mittelglieder. In den Reliefs Ghibertis (zweite Bronzetüre) und Donatellos mit ihrer stupenden Anwendung perspektivischer Gesetze, finden sich bereits alle wirksamen Mittel vertreten, zumal in architektonischen Teilen, die zuerst parallel zur Bildfläche, dann senkrecht und schräg zu ihr sich binden und nach rückwärts leiten, aber stets im engsten Anschluß an die figurale Darstellung[1]. Gleiche Förderer waren die Intarsiatoren, die den Titel Maestri di prospettiva führten[2]. In der Malerei erscheint als erster Masaccio, der in dem Dreifaltigkeitsfresko in S. Maria Novella (Florenz) die theoretischen Regeln ins Praktische umgesetzt hatte.

Was sich für Innenräume, Höfe und Plätze auf dem Wege der Konstruktion gesetzmäßig erzielen ließ, das setzte abermals ein neues perspektivisches Erproben voraus, sobald man die Handlung über hemmende Mauern hinaus in friedliche Landschaften führte. Das bewachsene Gelände mit gefurchten Parzellen, Flußläufen, deren Schlängelband bis zu verschwimmenden Bergen leitete, sich verjüngende Weiler und Flecken, bildeinwärts führende Baumbestände, Wanderer, Reiter und Wagen mußten sich den neuen Anschauungen unterordnen.

Licht-perspektive.

Und so wie die Raumperspektive entwickelte sich auch die Lichtperspektive aus kindlichen Anfängen und blieb noch auf primitiven Stufen, als jene sich theoretisch und praktisch bereits mit Erfolg emporgearbeitet hatte. Die Gotik kannte nur zwei dicht hintereinander liegende frontale Raumschichten mit kümmerlicher einseitiger Beleuchtung. Die Gestalten Giottos drängen sich auf Plätzen, die von kleinen und schlecht konstruierten Architekturen oder von Felskegeln abgeschlossen werden und nur durch eine bescheidene Licht- und Schattengebung eine Raumgliederung erhalten. Die gesetzmäßig sich abschwächende Wirkung des Lichtes, das Ersterben der Farben in der Tiefe kannte man nicht. Cenninis Rezept gleicht mehr einem Aufdämmern und reicht gerade für die kleinste Werkstatt hin (K. 85).

Selbst grelle, von oben einfallende Lichtbündel, die das Lokalkolorit stark umstimmen müßten, oder Himmels- und Gewittererscheinungen beeinflußten die Gesamtbeleuchtung nicht im mindesten. Der Gewittersturm mit Blitzschlägen um die Arche Noahs in Uccellos Fresko oder noch das Donnerwetter Pinturicchios (1506—1508) bei der Ankunft des Kardinals Capranica (Siena) alterierten nicht die Alltäglichkeit des Tones; sie blieben epische Elemente, ohne sich zu einem lichtkünstlerischen Faktor im Bilde zu erheben. Aber immerhin hatte die Malerei vor der Zeichnung vieles voraus. Letztere schien in der Linie allein lange keinerlei Möglichkeit zu besitzen, räumliche Lichtwirkungen zu erzielen. Erst die freie Anwendung der Pinseltechnik, die Ausbildung der Graphik überwanden die Hemmnisse und leiteten zur neuen, Körper und Raum umfassenden Licht- und Schattenführung hin, die sich in lebendiger Gegensätzlichkeit von vorn nach rückwärts auslebte.

[1] Spezialuntersuchungen wie jene von S. Fechheimer 1904, Schottmüller 1904, W. Pastor 1892 und von Paul Zucker: Raumdarstellung und Architekturwiedergabe bei Donatello (Monatshefte f. Kw. 1913, S. 360) geben deutliche Einblicke in das schöpferische Vollbringen dieses Künstlers.

[2] Fabriczy, op. cit., S. 50. — Vas. Mil. II, 468: Giulio da Majano. — H. Semper, Donatello, Wien 1875, S. 152 (in Quellenschriften IX).

A. Raumkonstruktion.

Perspektivische Übungen und Künsteleien.

Die plötzlich in Florenz erstandene Raumfreude weiß sich nicht besser auszudrücken als in den von Vasari überlieferten und Paolo Uccello zugeschriebenen Worten: *Oh che dolce cosa è questa prospettiva!* Und wenn derselbe Künstler sich perspektivische Probleme stellte, wie ein Polyeder von 72 Flächen mit Diamantenspitzen, so war dies nur der Ausfluß jener Begeisterung[1]. In neueşter Zeit fand G. J. Kern derartige dem grüblerischen Sinn des Meisters entsprungene Konstruktionszeichnungen in den Uffizien[2]. Ebenso hervorragend sollen nach Vasari die perspektivischen Kunststücke von Piero della Francesca gewesen sein, wie z. B. eine Vase, die mehrfach in Quadraten und Seiten aufgezeichnet war, so daß man sie vorn und rückwärts, und von den Seiten, den Grund und die Öffnung sah, *il che è certo cosa stupenda*[3]. Für uns bleiben solche Ausrufe angesichts der Verluste nur Worte. Was mag in Kisten und Kasten vermodert, was verbrannt worden sein, wenn man sich des perspektivischen Eifers der Meister wie Uccello, Piero della Francesca, Melozzo da Forli, Mantegna erinnert. Aber gerade das Konstruiert-Lineare, das wenig Bildmäßige solcher Studien war mit Ursache ihrer Vernichtung. Ab und zu entdeckt man auf Skizzenbuchresten perspektivische Versuche der verschiedensten Art, Würfel, polygone Brunnen, Köpfe, Körperteile, nicht zu reden von Innenarchitekturen,

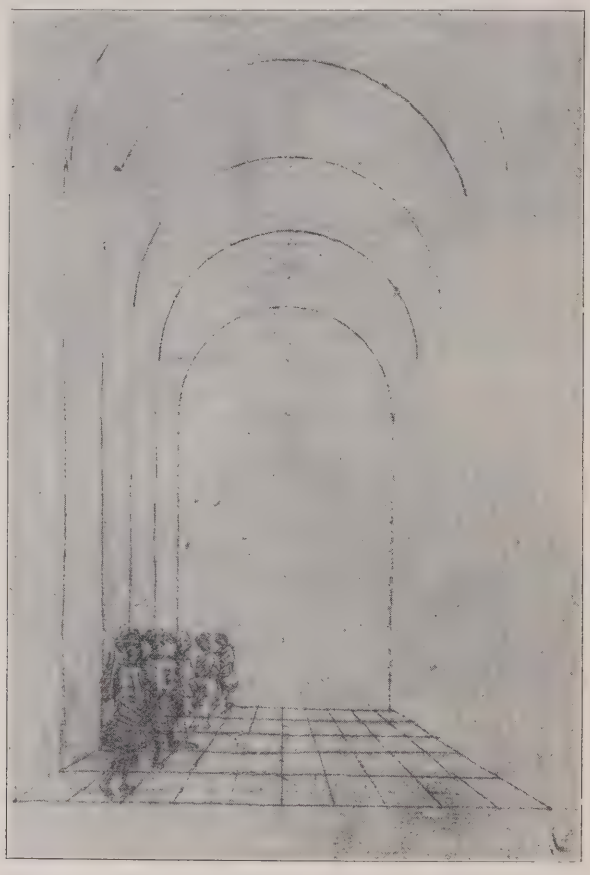


Abb. 293. Pisanello, Pavimentkonstruktion.

[1] Vas. Mil. II, 217.

[2] G. J. Kern, Der Mazzocchio des Paolo Uccello (Jahrb. d. pr. Ks. XXXVI, S. 13). — Das Konstruieren komplizierter geometrischer Körper galt auch noch im 16. Jahrhundert, sogar im Norden, als eine besondere Spezialität perspektivischer Vollkommenheit. Siehe Hans Lenker, Perspectiva 1571: Titelblatt, ferner Fol. XXIIIb, XXVIII.

[3] Vas. Mil. II, 490, 491.

den bei den Deutschen «Gehäus» genannten kubischen Räumen, oder von gewölbten Hallen und Kirchen. So findet man in Jacopo Bellinis Skizzenbüchern vielerlei symmetrische Interieurs, Gassenprospekte, Höfe, Stiegenräume, Hallen kompliziertester Art, in denen sich die Konstruktionslinien überall aufdrängen. Man merkt das Vergnügliche, das für den Künstler im Erfinden und Konstruieren immer neuer Raumprobleme lag. Dies geht so weit, daß sich die kleinfigurigen heiligen Begebenheiten in den weitläufigen Architekturen ganz verlieren und es der Mühe bedarf, sie richtig zu deuten (Abb. 295). In dieser Art müssen wir uns auch Piero della Francescas Studien vorstellen.

Zentralperspektivische Anlage.

Das in Italien ständig betonte Symmetriegesetz bedingte vom Anbeginn in religiösen Tafelbildern eine zentralperspektivische Anlage mit frontal und übersichtlich gemalten Architekturen als direkte Fortsetzung der Kapellenwände,

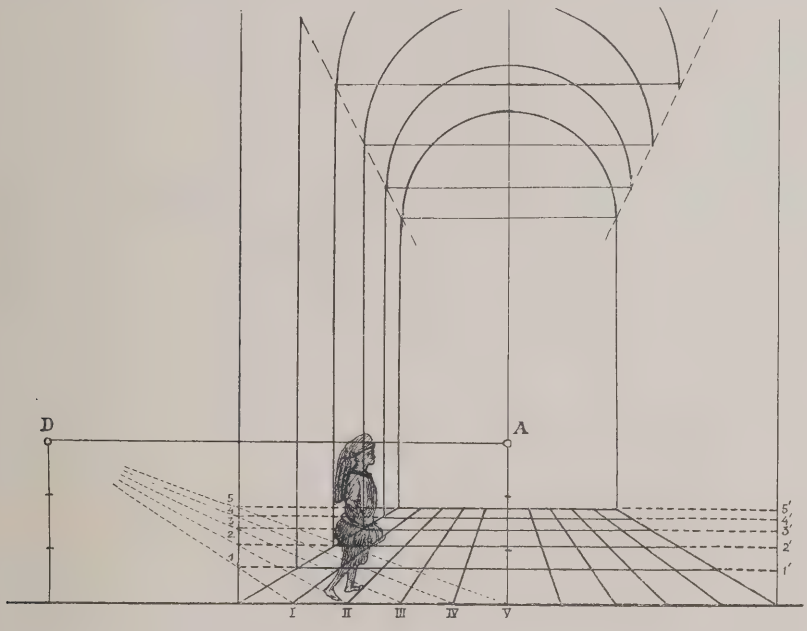


Abb. 294. Pavimentkonstruktion mit Distanznachweis. Nach eigener Zeichnung.

Gewölbe und gequaderten Bodenflächen und selbst der Altarumrahmung. Die Kapellenachse ward zur Bildachse, das Heilige zum Mittelpunkt, zu welchem alle architektonischen Flächen und Tiefenlinien hinleiten sollten.

Freiheit in Fresken.

In den Fresken mit nebeneinandergestellten, inhaltlich zwar zusammengehörigen, aber sonst verschiedenen Darstellungen fiel diese räumliche Einheit von selbst weg, nur im Einklang mit den benachbarten Feldern machte sich ein gewisses Streben nach symmetrisch-perspektivischem Aufbau bemerkbar. Hier bildeten Architekturen mit Deckenbalken und Konsoln, Tür- und Fensteröffnungen, Säulenstellungen gleichartige, einander zugekehrte Hälften, die nur durch eine beiläufige Symmetrie eine Mitte anzeigten (Symmetrie-Perspektive)[1]. Und obgleich

[1] G. J. Kern nennt dies ‚Teilungskonstruktion' (Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der ital. Malerei des 14. Jahrh., S. 42).

Abb. 295. Jac. Bellini. Perspektivische Architektur-Konstruktion.

Abb. 296. Benozzo Gozzoli, Heiligen-Szene. Asymmetrische Perspektive.

jede Darstellung den Schein eines selbständigen Raumes zu erzielen suchte, tummelten sich die Gestalten dennoch aus dem einen Feld in das andere wie auf einer geteilten Bühne (Abb. 100, 266).

Mangelnde Raumeinheit.

Aber trotz aller Betonung der Symmetrie brauchte es selbst in Tafelbildern Zeit und Mühe, bis eine zentrale Bild- und Raumeinheit entstand und sich alles um einen Punkt sammelte. Paviment und Decke, die linke und rechte Seitenwand strebten anfangs ihrem eigenen Fluchtpunkt zu, nicht zu reden von den einzelnen Architekturbestandteilen dieser vier Flächen. Man kann für das Trecento und weit herein in das Quattrocento von vier und mehr Augepunkten sprechen, und es war schon ein Fortschritt, wenn die von Decke und Fußboden in die vertikale Mittellinie oder jene der Seitenflächen in eine Horizontale fielen. Aus künstlerischem Instinkt stellte man daher nicht immer alle vier Innenflächen in gleichwertiger Entfaltung dar, sondern traf von Fall zu Fall eine entsprechende Auswahl, man gab Ausschnitte.

Das Paviment.

Im Tafelbilde mit — und selbst ohne — Innenraum bildete die quadratische Basis, der schachbrettartige Fußboden *(Quadrangolo, Pavimento, Piano)* das Grundelement des perspektivischen Aufbaues[1]. Bereits zu den zentral gestellten Architekturen gotischer Zeit führten, wenn auch nicht konstruiert, die perspektivisch wirksamen quadratischen Steinfliesen in Hell und Dunkel empor (Lorenzetti, Simeon im Tempel 1342, Florenz, Akademie). Früh wurde Sorge getragen, daß in zentralen Darstellungen ihr Fluchtpunkt in die Bildachse, auf das Heilige falle. Weil die Quadrierung noch keine Maßeinheit für Gesamtaufbau und Figuren enthielt, gab es hinsichtlich der Größenverhältnisse steten Konflikt zwischen Mensch und Raum. Horizont und Distanz existierten noch nicht.

Konstruktion.

Erst in der im ersten Drittel des Quattrocento klar erkannten Konstruktion, anfangs nur symmetrisch, später auch asymmetrisch, wirkt das Paviment für jede Art Gehäuse bestimmend, aufbauend, denn es gibt die Ansatzpunkte für Säulen, Pfeiler, Wände, Decke an, aber auch die Größe aller im Raume verteilten Figuren und Dinge. Alles fand darin seine Maßeinheit und das Auge das Raumeinheitliche.

Maßstab.

Als Maßstab galt die vorderste, also größte Figur, die gleichzeitig die Höhe des Horizontes und Fluchtpunktes angab. Ein Drittel derselben (bei Tafelbildern eine Armlänge, *braccia*) bildete die Maßeinheit für die Teilung der Grundfläche in Quadrate, die wieder in ihrer Verjüngung die Größe jeder Einzelfigur bestimmten; die Füße der kleinsten rückwärts befindlichen hatten an die Knie der nächststehenden zu stoßen[2]. Pisanellos Konstruktionsschema, das mit diesen Vorschriften genau übereinstimmt, wie wenn es dafür gezeichnet worden wäre, darf wohl als der älteste zeichnerische Beleg gelten (Abb. 293[3], 294).

---

[1] Vas. Mil. II, 210: *diminuire del piano di sotto, dove posano i piedi delle figure.*

[2] Alberti, S. 78 u. 84. — Außer den Fluchtlinien und Transversalen bemerkt man in streng durchgezeichneten Kompositionen noch häufig die Spuren des Augenpunktes; so in italienischen Zeichnungen gewöhnlich als ein Stichloch (Abb. 301), in welchem die Nadel stand. Nordische Zeichnungen zeigen bestimmte Marken, so bei Dürer ein Auge ◠ (z. B. in der grünen Passion oder bei Bruck, Taf. 126, 136), bei Dirik Vellert ein ⊕ (Abb. 269).

[3] Aus: Dessins de Pisanello, Louvre, T. 16.

Abb. 297. P. Veronese, Entwurf zur Gloria di Venezia im Dogenpalast.
Sammlung Agnew.

Während sich mit der gegebenen Höhe des Zentralpunktes das Ziehen der Tiefenlinien (Orthogonalen) von selbst ergab, hatte das richtige Linieren der Parallelhorizontalen (Transversalen, Abb. 294, 1-1′, 2-2′) in ihren sich verjüngenden Abständen seine Schwierigkeit, und die hiezu notwendige Konstruktionsregel fand zunächst durch den simplen Werkstattbrauch Ersatz, jeden folgenden Zwischenraum um ein Drittel des vorhergehenden zu verkleinern[1]. Alberti machte auf das Fehlerhafte dieses Verfahrens aufmerksam und gab zum ersten Male eine zwar richtige, aber unklar ausgedrückte Konstruktion, die vielfach mißverstanden wurde. Er rechnete diese für seine Zeit (1435) völlig neue Erkenntnis (*per la novità della materia*) in das Gebiet der Komposition und schätzte sie als eine nicht leicht zu verstehende Sache ein (S. 84). «Wie schwierig sie ist, sieht man an den [unvollkommenen] Werken alter Bildhauer und Maler. Vielleicht weil sie dunkel war, blieb sie ihnen verborgen und unbekannt. Zumindest wirst du kaum ein altes Bild sehen, das [in dieser Hinsicht] richtig komponiert wäre.»

Parallelhorizontale

nach Alberti,

Deutlicher und fortschrittlicher beschreibt Filarete die Konstruktion des «Piano» in den Jahren 1451—1464 und insbesondere die Herstellung der Parallelhorizontalen mit Hilfe des Distanzpunktes[2]. «Du mußt überlegen, in welchem Abstande du dein Werk betrachtet wissen willst, und du wirst den Standpunkt weder zu nah noch zu weit wählen.» Eine approximative Angabe findet nicht statt. Darnach nun erfolge die konstruktive Umlegung der Distanz vom Auge zum Augepunkt (in Abb. 294, AD) nach links oder rechts und die Errichtung einer Senkrechten von dem neu gewonnenen Distanzpunkt aus auf die verlängerte Grundlinie, abermals drei Figurendrittel hoch. Der Punkt D werde nun mit allen Maßteilen der Bildbasis verbunden; «wo das Lineal oder der Faden den senkrechten Bildrand schneidet, dort setze einen Punkt. Wenn du so diese Punkte gefunden (Abb. 294, 1, 2, 3, 4, 5), trage sie mit dem Zirkel auf die andere Seite und verbinde sie beiderseits durch Querlinien». Abbildung 294 zeigt zunächst eine rein konstruktive Nachprüfung der Pisanello-Zeichnung an der Hand dieser Filarete-Regel[3], so daß kein Zweifel erübrigt, dieselbe habe schon lange vor 1450 in der Praxis bestanden, dann auch die für uns maßgebende Erkenntnis, daß die damalige Auffassung von Distanz und deren perspektivische Auswertung von der später gefundenen kürzeren Methode mittels der Quadratdiagonalen eine völlig verschiedene war. Während die erstere immer einen ferneren Distanzpunkt fingierte, setzt die letztere den richtigen kürzeren voraus, der in Abb. 294 ungefähr hinter den Kopf des Mannes in der Linie AD zu liegen käme, also kaum ein Drittel dieser Entfernung betrüge. Die alte Konstruktion hatte den Vorteil, bei gleicher Distanz eine höher aufsteigende Bodenfläche zu erzielen, die das aufgestellte Figurale durch die entstehenden Größenunterschiede leichter voneinander trennen und deutlicher erkennen ließ[4].

nach Filarete.

Distanzpunkt.

[1] Alberti, S. 80. — R. Müller, op. cit., S. 23. [2] Filarete, op. cit., S. 602 f.

[3] Mein Nachkonstruieren war hier ein interessantes Rückkonstruieren, ein probeweises Aufsuchen des Distanzpunktes auf Grund der gegebenen Schnittpunkte I_1, II_2 usw., wie sie in Abb. 293 erscheinen; alles stimmte zwanglos.

[4] Über Distanzpunkt-Konstruktion vgl. Panofsky, op. cit., S. 35.

Seit dieser Zeit erscheinen die von der vordersten Horizontalen (Basis) aufsteigenden Parallelogramme, auch *le Braccia quadrate del pavimento nella dipintura* (Alberti S. 83), bei den Deutschen Vierung, Ellenfelder des Estrichs, Pflaster oder Steyn genannt[1], nicht nur in allen perspektivischen Lehrbüchern dargestellt und beschrieben, sondern auch in halbfertigen Kompositionszeichnungen noch als sichtbarer Grundriß für die auf der Vierung aufzubauende Handlung. Geht man derlei Entwürfen strenge nach, stößt man auf allerlei Freiheiten und handwerkliche Vorgänge, die von der geometrischen Vorschrift stark abweichen. Schon das Bunte der Motive, das Komplizierte der Architekturanlagen führte zu Variationen. Die Bellini-Entwürfe (Abb. 295)[2] stellen die Regel z. B. in der Weise um, daß die vordersten Figuren tief unter dem Horizont, ja sogar unter der Fußebene stehen, also um die Hälfte zu klein sind, dagegen die auf der zweiten erhöhten (richtigen) Plattform befindlichen regelrecht, d. h. nach Maß des Pavimentes und des Fluchtpunktes angeordnet, erscheinen (die vierte Figur von links).

Abweichungen.

Namentlich gibt man die Maßeinheit und Horizonthöhe der vordersten Figur schon deshalb gerne auf, um den aufsteigenden Hintergrund reich und übersichtlich bevölkern zu können, ohne daß eine zu harte Größendifferenz im Figuralen erscheint. In Peruginos Schlüsselübergabe sehen wir ein derartiges instruktives Beispiel. Der Augepunkt liegt hier um halbe Manneslänge höher, so daß das Paviment weiter aufsteigen und sich episch füllen darf. Ebenso in Raffaels Sposalizio. Es sind dies kompositionelle Bedürfnisse und Freiheiten, die sich nicht mit der heute oft interpretierten Annahme zweier Horizonte allein erklären lassen. Das Traditionell-Szenische der Plattform, das Biblisch-Heilige war zu bedeutend, als daß es sich beengenden Raumregeln auf Kosten der Bewegungsfreiheit untergeordnet hätte. Außerdem lag in dem epischen Übereinander und in dem Dekorativen des Hintergrundes so viel Anreiz zu fabulieren, daß sich naive Künstlergemüter demselben kaum zu entziehen vermochten, abgesehen davon, daß manche nur über die notwendigsten konstruktiven Kenntnisse zu verfügen hatten.

Kam das Paviment infolge einer figuralen Überfüllung nicht zur Geltung, so mußte neben den Seitenwänden auch die Decke die Rolle vereinigter Tiefenleiter übernehmen[3]. Die Deutschen nannten letztere in diesem Falle die ‚Bünen' (Abb. 303). Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts erschöpfte sich der Pavimentbrauch, das Barocco ging großzügiger vor. Als ein verspäteter Nachzügler erscheint z. B. noch Eustache Le Sueur († 1655), der uns mehrere Boden- und Raumkonstruktionen mit eingezeichneten Figuren hinterlassen hat[4].

Deckenperspektive.

Das asymmetrische Betonen der Raumauffassung erscheint zunächst in Fresken, in architektonisch und inhaltlich zusammengehörigen Darstellungen, aber auch in Einzelbildern; bei Tafelbildern in Seitenteilen, Flügeln und Seitenpredellen immer im Hinblick auf ein Mittelstück. Pietro Lorenzetti konstruierte

Asymmetrische Konstruktion.

[1] Rivius, Newe Perspection 1547, Fol. IV (verso).

[2] Aus C. Ricci, Bellini I, Taf. 30.

[3] Z. B. in Carpaccios Entwurf «Traum der hl. Ursula», Uff.; Ludwig und Molmenti, Vitt. Carpaccio, Abb. S. 138.

[4] Phot. Braun. 829, 855 und besonders 860: Öffnung eines Grabmales.

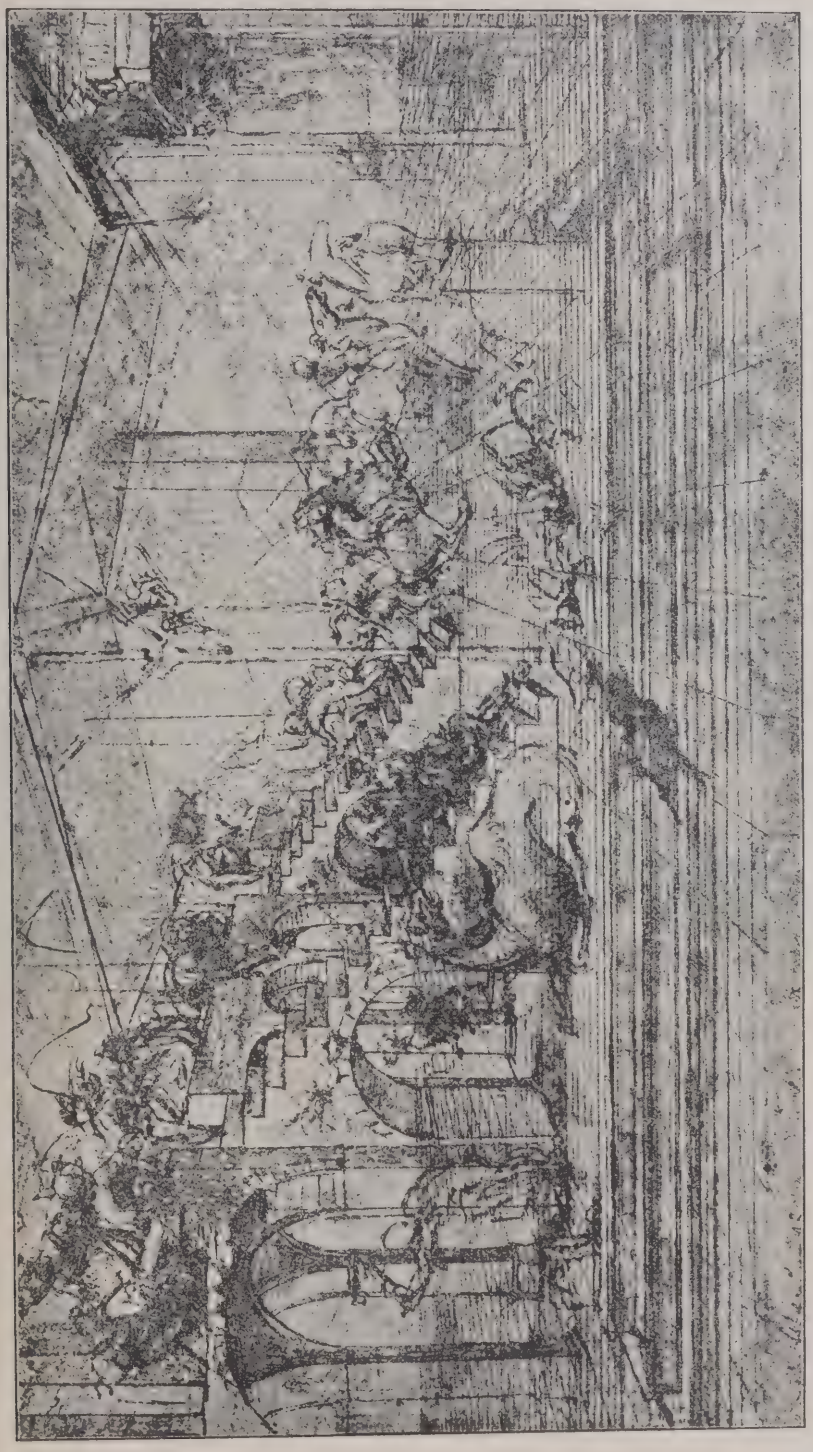


Abb. 298. Leonardo. Hintergrundanlage zur Anbetung der Könige. Uffizien.

seine drei Tafeln der Geburt Mariae (Siena, Domopera) aus einem gemeinsamen Augenpunkt, freilich nur nach handwerklicher Erfahrung[1]. In einem Entwurfe Gozzolis wird gleichfalls auf den im Mittelbilde befindlichen Augepunkt Rücksicht genommen (Abb. 296[2], ebenso Abb. 123). Derartige Einzelzeichnungen der Frühzeit mit einem außerhalb liegenden Augepunkt weisen regelmäßig auf ein Mittelstück hin. In Tafeln ohne Seitenteile erscheint die Asymmetrie erst schüchtern in der zweiten Hälfte des Quattrocento, um sich im folgenden Jahrhundert mehr und mehr einzubürgern und schließlich als herrschende Norm in der Barockkunst durchzusetzen.

Deutsche Estrichrezepte.

Recht schablonenmäßig gehen — mit Ausnahme Dürers, Glockendons und Rivius' — die deutschen Unterweisungen vor, die, ohne in das eigentliche Wesen konstruktiver Perspektive einzugehen, ihre verschiedenen Estrichrezepte der Reihe nach aufführen. Es fehlte das Bedürfnis nach reichhaltigen Architekturen; aber trotzdem erschien ihnen das Paviment als eine notwendige Voraussetzung für das Figurale. Erhard Schöns ‚Underweisung' von 1538 bietet auf Fol. C 2 — D gleich sieben Darstellungen auf dem ‚Pflaster' oder «in der Vierung stehender oder liegender Possen» (Abb. 306). Das Verjüngen nannte man abstelen oder verlieren (Dürer, Rodler). Die im 14. und teilweise auch im 15. Jahrhundert im Süden wie im Norden zu eng geratenen Gehäuse finden durch Rivius eine scharfe Verurteilung. Schon sehr post festum ereifert er sich in dem ‚Eygentlichen Bericht Künstlichs malens' (Fol. VIII): «Es ist auch nit wenig spötlich, die Possen in die Geheuß oder Gemach zu verschließen und einzusperren wie in einen Kasten, das in nit möglich wer, sich darin auffzurichten, sonder nit wol krum sitzendt oder zusammen gewunden sich darin behelffen möchten.»

Abb. 299. Leonardo, Anbetung. Uffizien.

P. de Hooch.

Eine weidliche Ausnützung des Pavimentes beobachtet man bei dem Raumkünstler Pieter de Hooch, bei P. Janssens und Horemans d. Ä. Der erstere konstruiert seinen Fliesenboden sehr genau hinsichtlich des Innenraumes, d. h. der Seitenwände und des Mobiliars, während er sich für die Decke nach freiem Ermessen auch einen zweiten Augepunkt gestattet. Der Pavimentaugenpunkt ist

[1] Guthmann, op. cit., S. 77. — Woltmann, Gesch. d. Mal. I, 454.
[2] Aus: Vas. Soc. III, Taf. 3. Dresden, Feder; 16·5 × 10·4 cm.

nicht mehr ausschlaggebend für das Größenmaß der Figuren; selbst sitzend oder von der Ferne kommend, überragen sie denselben oder auch umgekehrt. Für den Künstler enthalten die Rauten nicht mehr die Aufgabe, Standplätze anzuweisen, sondern nur mächtige Tiefenwirker zu bilden, die, weit vor den Figuren beginnend, den Blick durch offene Türen in andere Räume und schließlich bis auf die Gasse führen. Ob nun der Horizont höher gewählt, um durch das steile Aufsteigen des Fußbodens eine Raumweite zu gewinnen, oder ob ein tiefer gestellter Augenpunkt (der seltene Fall) das Interieur enger, intimer gestaltet, die glänzende Licht- und Luftbehandlung weiß alle Differenzen zwischen Figuralem und Konstruktivem auszugleichen. Das Gesetzgebende ist allein die klare Kunstabsicht.

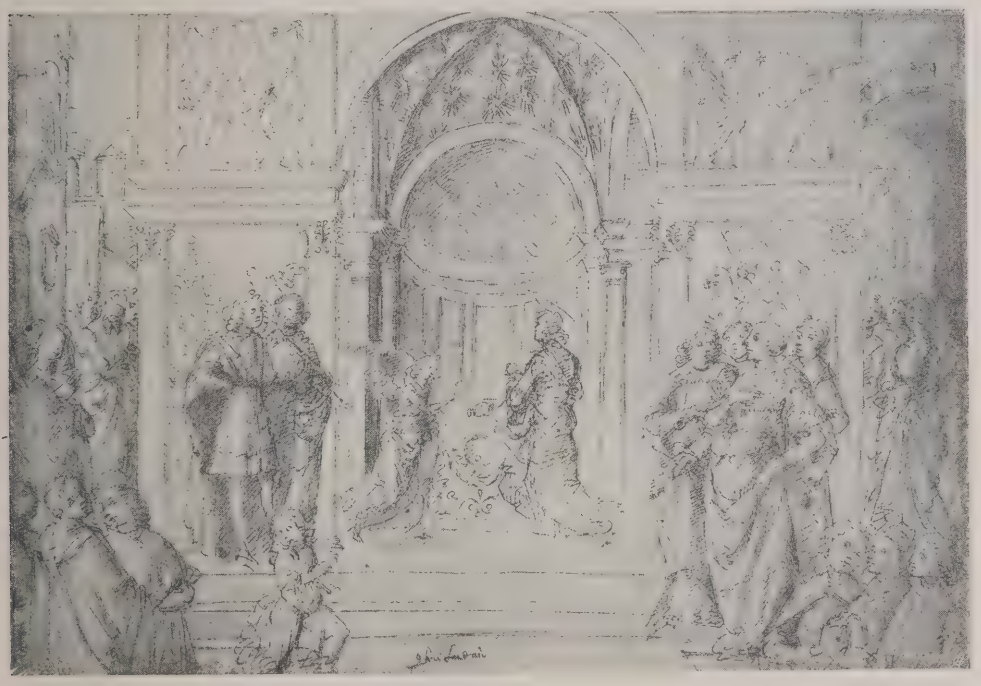


Abb. 300. D. Ghirlandaio. Zacharias und der Engel.

Raumerweiterung.

Zur Erweiterung des Raumes durchbrach man zuerst die Rückwand des Gehäuses, dann die Seitenwände, schließlich auch die Decke, indem zunächst bei Plafondbemalungen in Nachahmung antiker Bauwerke eine runde Scheinöffnung in perspektivischer Auffassung dargestellt wurde (Melozzo, Mantegna), die mit der Gesamtarchitektur des Gemäldes eine kunstreiche Verbindung erhielt[1]. Konform der Erweiterung des Mittelschiffes in kirchlichen Barockarchitekturen entwickelte sich die scheinbare Erhöhung der Gewölbe durch Malerei. Neben wirklichen Kuppeln schuf man in Fortsetzung der Wandarchitektur Scheinkuppeln mit immer reicherem Detail von Säulen, verkröpften Gesimsen, Kragsteinen mit Kandelabern, Galerien und Bogenstellungen, über die man in

[1] Auch Dürer versucht sich in diesem Thema in einer Federzeichnung, wo ein Maurer durch eine runde Deckenöffnung Mörtelkübel emporzieht (A., L. M. 533[a], Textabb.).

Wolkengefilde hinaussah. Besonders ließen die Perspektivkünstler in Profanbauten ihrer Phantasie die Zügel schießen. Sie scheuten sich nicht, hoch über dem Beschauer hängende Gärten mit Zypressen, Monumenten und Springbrunnen aufzurichten. Man nannte diese raffiniert perspektivisch ausgeklügelten Studien ‚optische Desseins' und die Anfertiger optische Mahler[1] oder Prospektzeichner. Hiezu genügte nicht mehr die einfache Praktik; gründliche Erlernung der Architektur und Perspektive wurde zum Haupterfordernis.

Übergangsbeispiele.

Daneben liefen die Frontaldarstellungen in Deckenbildern noch lange ungehindert weiter. In Michelangelos Sixtinadecke stehen vollendete Sottoinsu-

Abb. 301. P. Veronese, Das Gastmahl bei Simon. Perspektivische Anlage.

Durchblicke dicht neben Frontalansichten. Wie ein Kompromiß erscheinen jene Plafondgemälde, die, nach Art hochpostierter Wandbilder aufgefaßt, nach oben hin eine starke Verjüngung sowie eine maßvolle Untersicht erfahren. Veroneses Gloria di Venezia in der Sala del maggior consiglio im Dogenpalast bietet ein solches Beispiel. Die noch vorhandene Zeichnung, vielleicht die einzige dieser Art aus jener Zeit, gewährt Einblick in die perspektivische Konstruktion so geplanter Darstellungen (Abb. 297)[2]. Nach einer vorausgegangenen allgemeinen Kompositionsanlage erfolgte auf einem zweiten Blatt diese

[1] J. J. Schübler, Perspectiva, Nürnberg 1719, S. 64.

[2] Aus: Reproductions of drawings by the old masters in the Collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. By S. A. Strong, London 1900, fol°, Taf. I, 3; 1917 verkauft an Agnew. Mit Übertragungsnetz.

streng durchgeführte Architekturzeichnung mit allen Fluchtlinien mit Lineal und Feder, in welche das Figurale neuerdings flott mit dem Pinsel in echt barocker Belichtung eingesetzt wurde. Der Augenpunkt liegt fast in dreifacher Höhe des Bildes und fordert daher ein starkes Zurücktreten des Beschauers.

Freies Konstruieren.

Wenn man in Gemälden, Stichen und Zeichnungen den perspektivischen Problemen nachzugehen versucht, so ergibt sich, wie erwähnt, im allgemeinen keine konsequent strenge Einhaltung der Regeln. Schon Vasari rechnete dem renommierten Perspektivzeichner Uccello in der Darstellung des berauschten Noah einen Fehler nach: der Boden, auf dem die Figuren stehen, verkürze

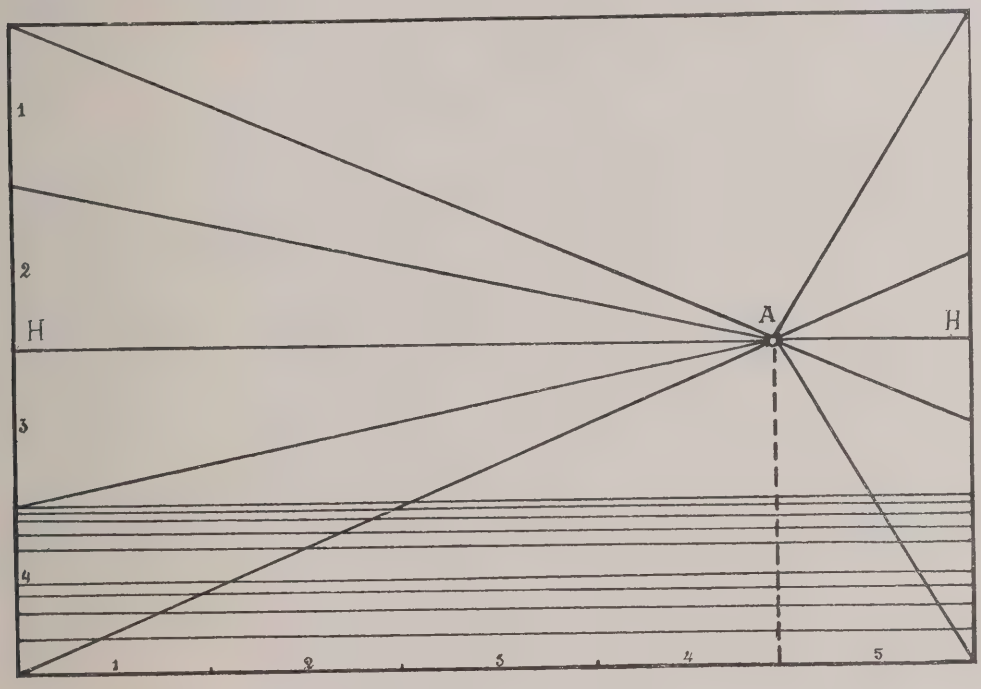


Abb. 302. Perspektivgerüst zu Jörg Breu's Lucretia.

sich nach den Linien der Lattenlaube, das Weinfaß aber entziehe sich den Fluchtlinien[1]. Das Nachkontrollieren bringt viele Überraschungen, man muß vom Glück reden, wenn alles klappt. Aber sowohl vom Standpunkte einer naiven, als auch wohlüberlegten Kompositionskunst ist dies begreiflich; nur wird für gewissse Fälle die Entscheidung schwer, ob Unkenntnis, Flüchtigkeit oder Absicht maßgebend war. Nicht einmal die Lehrbücher sind theoretisch konsequent. Das harmonische Zusammenfügen des Figuralen mit Architektur und Hintergrund bedingte manche Freiheit und gerade der Linienharmonie und Massenverteilung zuliebe mußte mancher perspektivische Zwang weichen. Theorie und Praxis gingen nicht immer Hand in Hand[2].

[1] Vas. Mill. II, 210.
[2] Panofsky, op. cit., S. 25.

Verschiedene Wege.

Schon in der Konstruktion der Steinfliesen herrschte der deutlichen Daraufsicht halber eine große Freiheit. Die hiezu gehörigen Distanzen wechselten oft von Feld zu Feld[1]. Und selbst bei genauer Durchführung einer einheitlichen Anlage entsprach die Wahl des Distanzpunktes mehr der Harmonie des Gesamtbildes als dem wirklichen Standpunkte des Beschauers. Um den landschaftlichen Hintergrund noch sichtbar zu machen, nahm man mehrere Augenpunkte übereinander, also mehrere Horizonte an (Abb. 299). Um einen Innenraum nicht zu enge zu gestalten, löste man die zentrale Konvergenz der Seitenwände auf und führte jede einzeln ihrem eigenen Verschwindungspunkt zu (Abb. 303). Und in dem Maße, als sich die Schwierigkeiten in dem heftigen Ansturm auf jedwede Art komplizierter Wand- und Gewölbekonstruktionen mit dekorativen Durchblicken steigerten, mehrten solche Aufgaben die Umgehung eines pedantischen Aufbaues. Insbesondere nötigte das Aufgeben der symmetrischen Zentralprojektion zu allerlei Freiheiten. Belehrender und uns mitten in die Situation versetzend sind die Perspektivanlagen selbst, wie sie sich in Entwürfen ab und zu erhalten haben. Sie geben von Fall zu Fall neue Gesichtspunkte je nach Meister und Zeit.

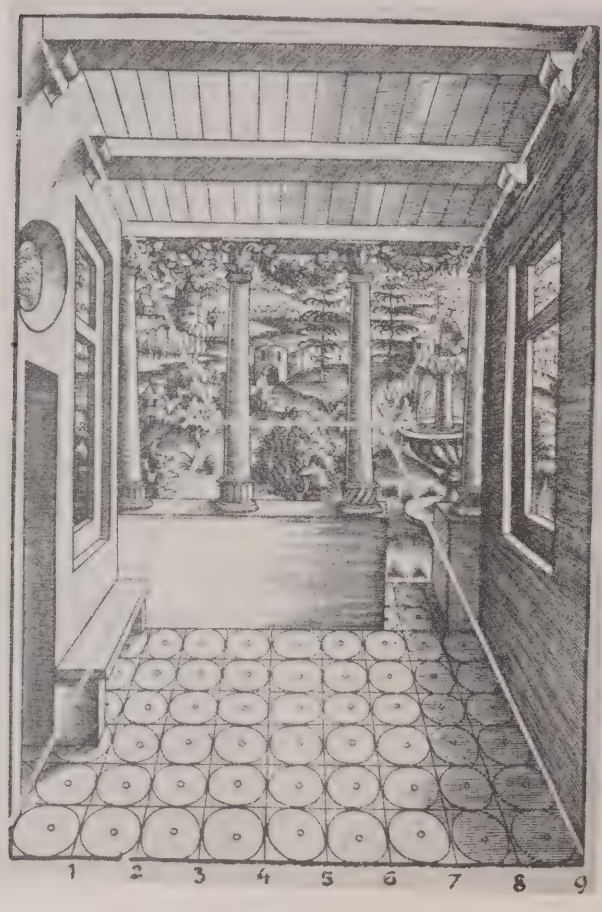


Abb. 303. Rodler, Gehäuse-Schema mit zwei Augepunkten.

Beispiele: Leonardo,

So bildet Leonardos Schlußredaktion zu dem Hintergrunde seiner Florentiner Anbetung (Uffizien), jene bekannte Federzeichnung aus den Jahren 1479—1481, ein instruktives Dokument für eine spezielle Hintergrundkonstruktion (Abb. 298)[2]. Mögen auch noch mancherlei Skizzen vorausgegangen sein — so eine mehr die Gesamtdarstellung betonende im Louvre (Abb. 111) — kaum dürfte aber eine andere besser in die Raumgestaltung einführen. Die Hauptachse geht nicht durch die Mitte des Blattes

[1] Kern, Grundzüge d. Persp. bei Van Eyck, op. cit., S. 14.

[2] Aus: Müller-Walde Abb. 75. Uffizien, Feder. — Berenson II, Taf. 103. — Thiis, Leonardo, p. 211 ff.

und trägt den Augenpunkt in der Kopfhöhe des mittleren Reiters. Mit Sorgfalt sind alle Fluchtlinien und die zahllosen Horizontalen gezogen, um die weit nach rückwärts führenden Steinplatten anzuzeigen. Wiewohl schon hier der von der Anbetungsgruppe ganz unabhängig gewählte Horizont erstaunlich hoch angenommen erscheint, so wirkt er im Bilde, wo die Zeichnung nur zum Hintergrunde diente, fast wie aus halber Vogelschau; ein Prinzip, das immer galt, wenn es sich um eine reichbelebte Schilderung des Hintergrundes handelte (Abb. 299). Allein in der Vereinigung mit dem Figuralen trat der Zwiespalt ein und damit die Verletzung des einheitlichen Raumproblems. Landschaft und Figurengruppe erhalten zweierlei Achsen, Augenpunkte und Horizonte. Diese zweifache und getrennte Behandlung des Szenischen und des Hintergrundes, das Zusammenbauen verschieden entstandener Teile (Reliefschichten) hatte Leonardos Komposition nicht gerade gefördert. Die sich um das Kind drängenden Könige und Hirten lösen sich als selbständige Masse vom Hintergrunde los. Vielleicht fühlte dies der damals schon dreißigjährige Künstler selbst, als er das Gemälde unvollendet stehen ließ.

Abb. 304. Perspektivisches Modell, 15. Jahrh. Florentiner Zeichnung.

Ein zweites, wesentlich verschiedenes Beispiel, weil streng zentral, bietet eine Ghirlandaio-Zeichnung, die einige Jahre später entstand und einen mit dem Eisengriffel vorgerissenen, die Komposition aufbauenden perspektivischen Aufriß enthält (in Abb. 300 wenig sichtbar)[1]. Trotz der mit dem Lineal gezogenen Fluchtlinien, die zur Apsis führen, ist ihr Zusammentreffen in einem Augenpunkt in der Hauptachse ausgeschlossen. Es herrscht Freiheit und Flüchtigkeit, nur ungefähre Raumanlage. Die Gassenarchitektur links führt, rein der Empfindung folgend, abermals zu einem neuen Fluchtpunkt. Um die vielen Zuschauer unterzubringen, ohne sie gegenseitig zu verdecken, wurden die vordersten auf weiter abwärts führende Stufen, also bereits unter die Fußebene gestellt und so jeder Konstruktion überhaupt entzogen. Ghirlandaio.

[1] Albertina, A. P. 216; Fresko in S. Maria Novella, Florenz, enthüllt 1490.

Raffael.

Pedantischer als die genialen Florentiner verhält sich Peruginos Schule[1]. Noch zwischen 1502 und 1504 zeichnet Raffael für das Predellenstück zur vatikanischen ‚Krönung' eine Verkündigung nach streng zentralperspektivischer Anordnung (Abb. 245). Bildachse und Horizont als Ausgangspunkt der ganzen Konstruktion sind noch deutlich sichtbar. In deren Kreuzungspunkt liegt der Fluchtpunkt, genau nach alter Vorschrift in der Augenhöhe des stehend gedachten Engels. Sämtliche Säulenbasen, Kapitelle und der mit Platten belegte Boden werden optisch strenge in einem Punkte gesammelt. Aber bei all der starren Einheitlichkeit geht z. B. auch hier die Perspektive der durch den rechten Bogen gesehenen Wasserburg ihren eigenen Weg.

Asymmetrische Konstruktion.

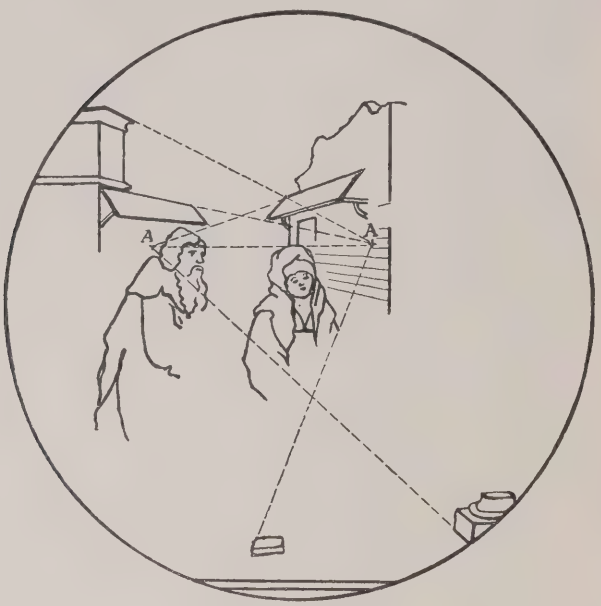


Abb. 305. Nachkonstruktion eines Glasrisses von D. Vellert.

Als Beispiel einer rein asymmetrischen Konstruktion aus der zweiten Hälfte des Cinquecento diene eine Veronese-Zeichnung: Magdalena zu Füßen des Heilandes (Abb. 301)[2]. Der noch sichtbare Augenpunkt (auf der Brust des unter der Mitte des Bogens sitzenden Mannes) sammelt alle Architekturlinien unmittelbar vor dem Haupte Christi. Seine Lage ist beabsichtigt. Der Horizont bezeichnet genau die Halbierungslinie der Bildfläche, ist also unterhalb des Kopfes der vordersten Figur gelegen, die nicht mehr den Maßstab für alles Übrige abgibt. Zu jener Zeit galten bereits andere Prinzipien. In der vielfigurigen, reich bewegten Handlung bedarf es eines Sammelpunktes, der auf die Hauptgruppe, den Beschuldiger, Christus und die Sünderin hinweist. Alle Fluchtlinien, alle Flächen mit ihren Lichtern und Schatten gehen darauf los. Die Raumeinheit fördert hier das Gedankliche.

Zeigen sich derartige, bald der reinen Empfindung, bald einem kompositionellen Zwange, bald der Zeit folgende Gepflogenheiten schon in der Zeichnung, wie vielmehr in Gemälden, wo sich während der Arbeit allerlei Verschiebungen als notwendig herausstellten, die selbst ursprünglich scharf gezeichnete Anlage unter der Bemalung nach und nach verschwand, so daß abermals der künstlerische Instinkt an die Stelle zu treten hatte.

[1] Ein einfaches Beispiel bietet die Perugino-Zeichnung bei Heseltine (London), Anbetung des Jesukindes, mit überhöhtem Horizont, gegriffelten Paviment-Horizontalen und vier Fluchtlinien, um die vier Säulen korrekt errichten zu können (Fischel, Zeichnungen der Umbrer, Taf. 10). [2] Budapest, A. P. 556. Lavierte Feder.

Auch im Norden gingen die theoretischen Anregungen von Universitätsgelehrten aus. Die Perspectiva communis des Johannes Peckham wurde als Bestandteil der Optik vorgetragen. Wie weit die künstlerische Anwendung zur Zeit der Brüder van Eyck fortgeschritten war, lassen uns die eingehenden Untersuchungen Kerns erkennen. Nach diesen nahm die Eycksche Linearperspektive eine Mittelstellung zwischen jener M. Broederlams und der Masaccios ein. Die Konstruktionsweise Brunelleschis war ihnen noch nicht bekannt. Die Anwendung mehrerer Fluchtpunkte und Horizonte galt als Regel. Das Gesetz vom einheitlichen Augenpunkt kam unter Jan van Eyck und P. Christus erst allmählich um 1436—1453 zur Geltung. Die Lehre vom Distanzpunkte fehlte noch gänzlich. Der Maßstab der Figuren überschritt jenen des Raumes (Verkündigung im Genter Altar)[1]. Die Niederlande.

In Deutschland behalf man sich bis zu dem Erscheinen von Dürers Unterweisung und selbst darüber hinaus mit der sich immer klarer entwickelnden Werkstattradition («allein aus einem täglichen Brauch gelehrt»). Auch er war so vorgegangen und hatte trotzdem, wie Beispiele vor 1506 erweisen (Marienleben B. 83, 88 oder die grüne Passion), allen notwendigen Ansprüchen zu genügen verstanden. Selbst seine weitere theoretische Ausbildung in Bologna vermochte nicht seine Raumkonstruktionen wesentlich zu vervollkommnen[2]. Eine von Jörg Breu d. Ä. herrührende Lucretia-Komposition führt uns mit ihren noch sichtbaren Hilfslinien in den «täglichen Brauch» ein (Abb. 102 und Abb. 302). Der Horizont *H H* geht durch die Mitte der Fläche, der asymmetrische Augenpunkt *A* über der Hauptszene und genau im ersten Fünftel des Horizontes von rechts; von ihm aus gehen nach allen vier Eckpunkten die Orthogonalen als Gehäuselinien. Der Estrich nimmt ein Viertel der Höhe ein und die Parallelhorizontalen entwickeln sich nach dem Zweidrittel-Rezept. Deutschland.

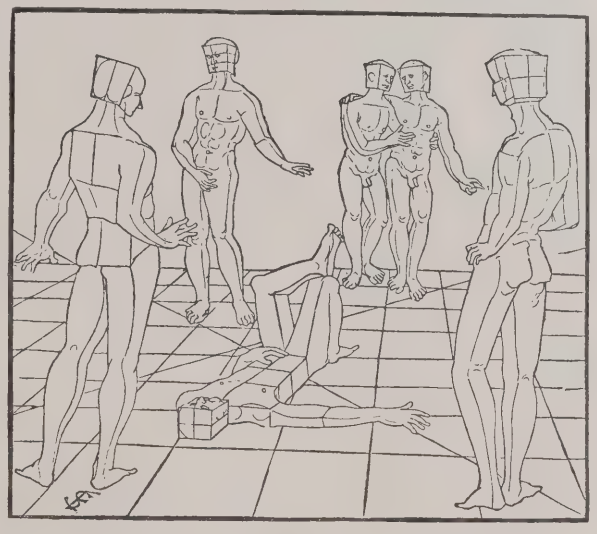


Abb. 306. Erhard Schön. Estrichkonstruktion mit kubischen Figuren.

In der Annahme mehrerer Augenpunkte herrschte gleichfalls noch lange eine Art künstlerischer Freiheit. In bestimmten Fällen werden sie sogar vorgeschrieben. So empfiehlt Rodler bei eventuell zu starker Verjüngung des Zwei Augenpunkte.

[1] G. J. Kern, op. cit., S. 17—24.

[2] Karl Rapke, Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden (Studien z. d. Kunstgesch. Nr. 39). — Panofsky, op. cit., S. 24.

Paviments und der «Büne» (Decke) zwei Augenpunkte in ein und demselben Horizont, jedoch ein Drittel der Bildbreite voneinander entfernt (Abb. 303)[1]. Der Abstand *AA'* wurde in unserem Falle in die entsprechenden Teile des Estrichs oder der Decke geteilt (hier in 9) und diese Teilpunkte miteinander verbunden, so daß sich breitere, den Raum erweiternde Felder ergaben. Daß diese Praktik auf alter Tradition beruhte, steht außer Zweifel.

In einem der Scheibenrisse Dirk Vellerts von 1532 (A), der auch sonst in seinen ausgeführten Zeichnungen Horizont und Augenpunkt öfter stehen läßt, finden sich gleichfalls für die Seitenorthogonalen zwei Fluchtpunkte, deren Strahlen sich aber überschneiden, ein Fall, der im Gegensatz zum vorhergehenden den Raum verflacht und die Tiefenwirkung aufhebt (Abb. 305).

Abb. 307. Mantegna. Die figurale Behandlung bei tiefem Horizont.

Vier Augenpunkte.

Barockmeister gestatteten sich in Plafonddarstellungen gewöhnlich vier Augenpunkte, den einzelnen Seiten des Viereckes entsprechend, um eine zu jähe Verjüngung zu vermeiden und die ins Zentrum fallenden Figuren nicht unmöglich zu machen. Selbst rein konstruktiv entstandene Theaterprospekte bewahren sich die größte Freiheit. Ein sorgfältiges und umfassendes Zusammentragen solcher perspektivischer Anlagen in Zeichnungen müßte noch mancherlei interessante handwerkliche Gesichtspunkte ergeben, die sich zur rein geometrischen Konstruktion in grellen Gegensatz stellen.

Einzelobjekte.

Nicht minder sorgsam als die Gehäuse mit ihren architektonischen Bestandteilen wie Gewölben oder Decken, Säulen, Pfeilern, Treppen und Inneneinrichtung, oder Gassendurchblicke mit Fassaden, Türmen, Balkonen wurden Einzelobjekte nach perspektivischen Gesichtspunkten studiert. Freiliegende Säulen, die nach rückwärts führen, Gesimsreste, antike Sockel, sechs- oder achteckige

[1] Aus Rodler, Underweisung; Holzschnitt, Fol. F II, verso. Fluchtlinien in Weiß erst hinzugezeichnet. — Einfacher läßt sich der Fall deuten, wenn man für die beiden Seitenwände je einen Augepunkt annimmt AA'.

Brunnen, Monumentunterbauten, Möbel, Vasen bildeten für den Komponisten nicht nur einen stets willkommenen, raumbildenden Dekor, sondern auch geeignete Übungsobjekte, die Regeln an dem Einfachen auszuproben[1]. Lenker und Rodler sprechen von Gebäu und Corpora, von dem Gehäuse und Inngehörde[2].

Auf Einzelblättern und in Skizzenbüchern werden solche Raumelemente durchstudiert und gesammelt. J. Bellinis Libri enthalten vielerlei derartige Einzelbeispiele in linearer Durchführung als Bedarfstücke für Kompositionen. Frühzeitig hatte man sich für die lernende Jugend perspektivische Modelle mit Wachsfiguren, Lehrtypen angefertigt, an welchen man die Hauptregeln der Verjüngung leichter zu beobachten vermochte. Ein solches Ton- oder Wachsmodell überliefert uns eine Florentiner Zeichnung aus der zweiten Hälfte des Quattrocento, eine Art Brunneneinfassung in polygoner Form (Zwölfeck) mit viereckiger Platte und zwei Stufen, auf welchen ringsum allerlei Figürchen antike oder konventionelle Bewegungsmotive markieren (Abb. 304)[3]. Das Thema erscheint hier schon als ein kompliziertes, als sich verschiedene Höhen der Bodenflächen mit Figuren in verschiedenen Entfernungen vom Zeichner aus vereinigen. Die Mittellinie geht durch das Standbein der vordersten Figur, die zugleich den Augenpunkt, ungefähr in der Gesichtshöhe, enthält. Eine Nachprüfung der Zeichnung ergab zwar den Beweis eines konstruierenden Aufbaues, aber flüchtig und frei, so daß es nicht unwahrscheinlich ist, daß hier nur die Schulwiederholung eines besseren Originales vorliegt. Die Deutschen stellten sich allerlei Objekte zu einem perspektivischen Problem zusammen, um den Fall recht kritisch zu gestalten, daran zunächst die eigenen Kenntnisse zu erproben, damit aber auch anderen zu dienen. So zwei Zeichnungen von Peter Flötner in Dessau (Friedländer, Taf. 14, 15). Lehrmodelle.

Gerne benützten italienische und nordische Künstler kleinere kubische Körper, wie Stufen, Truhen, Tischecken, quadratische Steine, Säulenbasen, um sie im Vordergrunde ihrer Gemälde, den Orthogonalen streng untergeordnet, rechts oder links als Ansatzgelegenheiten für Tiefenlinien aufzustellen. In Dürers Marienleben sind zahllose Beispiele zu finden. Ob dieselben wie in Abb. 305[4] und 123 verschwindend klein oder wie später bei Vermeer mit Absicht überaus groß gewählt wurden, um dem Hintergrunde gegenüber gegensätzlich zu wirken, bedeutete dasselbe. Auf die endlosen Variationen von Tiefen erzeugenden Mitteln und Behelfen in der Landschaft ist bereits hingewiesen worden. Ansätze für Tiefenleiter.

Die Freude an perspektivischen Kenntnissen übertrug sich in gleicher Weise auf den menschlichen Körper. Auch er sollte, ob in Darauf- oder Untersicht, den Fluchtlinien des Gesamtraumes entsprechen. Entstanden auch Überschneidungen und Verkürzungen unangenehmster Art, das konstruierende Bestreben hielt lange Zeit hartnäckig an. Paolo Uccellos Versuche galten als kühnes Sondertum. Seine konstruierten Mißgestalten gingen wider den guten Geschmack, und die in Schlachtdarstellungen bildeinwärts hingestreckten Krieger oder toten Pferde konnten keinen Beifall finden. Selbst die Skurze Mantegnas haben Perspektive des menschlichen Körpers.

[1] Petrus Pictor Burg. op. cit. p. CVII—CXIII. [2] Rodler, Underweisung, B 6.
[3] Stockholm, Nationalgalerie, A. P. 1089. Pinsel auf grüner Grundierung.
[4] Dirk Vellert, Anbetung der Könige, Albertina, A. P. 312.

Liegende Skurze.

etwas Gezwungenes, Klotziges an sich (Beweinung in der Brera). Der zuerst auf die Fußsohlen gelenkte Blick gleitet mühsam über die unförmliche Masse. Das Mißlingen lag einerseits in dem zu großen Vertrauen in die gewonnenen perspektivischen Erfahrungen, die hiezu gar nicht ausreichten, und anderseits in dem unvollkommenen Naturstudium. Hierher gehören auch die von rückwärts gesehenen Reiterfiguren, deren Aufstellung, weil von guter Tiefenwirkung, sich kaum ein Künstler entgehen ließ. Von Pisanello angefangen bis weit herauf in das Cinquecento wiederholen sich diese gesuchten Verkürzungen, die in keiner italienischen Kreuzigungsdarstellung fehlen.

Deutsche Konstruktionen.

Finden sich auch für derlei gekünstelte Posen, die man mit Hilfe des Velo und der Entwicklung des Aktzeichnens bald besser und leichter darzustellen erlernte, keine italienischen zeichnerischen Belege, so darf man sie auf Grund deutscher Beispiele erschließen. Erhard Schön liefert in seiner Unterweisung von 1538 in Figur 11 einen perspektivischen Skurz auf dem Paviment, und zwar in kubischer Darstellung (Abb. 306)[1]. Die Estrichfelder erleichterten die Verjüngung. Noch 1564 werden in Lehrbüchern wie z. B. bei H. Lautensack derartige ‚Bossen in der Vierung' als Abschluß des Lehrgebäudes, als doktrinäre Vorschrift für Proportion und Perspektive demonstriert. Wahre Monstra bilden die in Gemälden, Zeichnungen und Stichen zur Verwendung gelangten Liegekörper, wie sie uns bei H. Baldung, Hans Leu[2], L. Kranach u. a. begegnen.

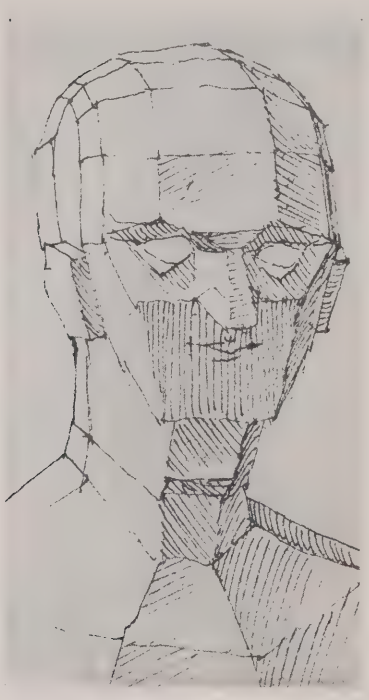


Abb. 308.
Dürer. Kopf mit Flächenzerlegung.

Untersichtsfiguren.

Besseren Erfolg gewährten einfache Untersichtsfiguren. Schon die inhaltliche Forderung gewisser Darstellungen bedingte eine Sotto insu-Auffassung. Verdoppelt wurden die Anstrengungen nach der Erkenntnis, daß Figuren, von unten gesehen, also aus einem tiefer gelegenen Augenpunkt konstruiert, die Raumerweiterung nach obenhin vortäuschen und insbesondere die aufschwebenden Gestalten das Hemmende zu durchbrechen scheinen. Half man sich anfangs auch mit fliegenden Profilgestalten, so wagten Künstler wie Melozzo, Mantegna schon perspektivische Formen. Häufig begegnen uns hochpostierte Freskodarstellungen (Uccellos und Castagnos Reitermonumente im Florentiner Dome) mit untersichtigen Sockeln und Gesimsen. In Mantegnas Gefangennahme des hl. Jakobus (Abb. 307) verschwinden nicht bloß die Füße hinter der Basis — ein häufig geübter Brauch — sondern es

[1] «Die eylft vigur zeygt an von sechs possen auff eim pflaster, hindersich, vorder werdlich und ligend nach der vierung; und wie sich das pflaster abstilt, so stelenn sich die possen auch ab.» Fol. Cii verso.

[2] H. Leu, Beweinung Christi, Lanna, A. P. 1221.

werden auch Köpfe, Rumpf und Beine der rechts und links in der Richtung der Orthogonalen aufgestellten Figuren dem Fluchtpunkte als markante Tiefenwirker streng unterworfen. Stirne, Augen, Mund erscheinen dadurch herb gestaltet. Selbst die diagonal gestellten Krieger haben ihre Fluchtlinien. Daß diese Übertragung architektonischen Gepräges auf den weichen Linienfluß menschlicher Körper ihre Grenzen hatte, empfand Mantegna nur zu gut, da er es selten so deutlich zum Ausdrucke brachte. Aber die Wirkung auf das längs der Leitlinien auf- und abgleitende Auge war eine unverkennbar raumbildende. Weniger konstruierend bemühten sich vereinzelte deutsche Maler,

Abb. 309. Holbein d. J. Perspektivische Versuche im Figuralen.

das Möglichste zu leisten. In einer Phaëton-Komposition von Georg Pencz (Fürst Liechtenstein, Wien, A. P. 1247) tritt eine ganze Musterkollektion kühnster Untersichtsfiguren auf.

Polyedrische Auffassung.

Das kubische oder, besser gesagt, das polyedrische Schauen und Zerlegen des menschlichen Körpers, zumal des Kopfes, war zwar in erster Linie eine bildhauerische Tat, wurde aber bald theoretisch und praktisch in der Malerei gelehrt, «da den mit ihrer Kunst noch nicht vertrauten Malern die Begrenzungslinien der Flächen unbekannt, zweifelhaft und unsicher sind, so daß sie z. B. in den Gesichtern der Menschen nicht die Grenze zwischen Stirne und Schläfen zu unterscheiden wissen» (Alberti, S. 102). Und weiter: «Wir sehen es an Körpern mit ebenen Flächen, in gleicher Weise aber auch an sphärischen und konkaven Flächen, die gleichsam in viele fast quadratische Flächen geteilt sind, entsprechend den verschiedenen beleuchteten und beschatteten Stellen. Man mag also jeden beleuchteten Teil, wie er sich von dem beschatteten

Beispiele.

absondert, als eine Fläche für sich betrachten» (S. 104). — Die Unterordnung dieser Flächen unter perspektivische Auffassung und Konstruktion war nur eine weitere Folge. Uccellos rein perspektivisch gelöste Zerlegungen ringförmiger Körper in polygonale Teilchen gingen mit solchen Lehren Hand in Hand[1]. Mehr noch die in Skizzenbüchern auftauchenden polyedrischen Kopf- und Körperformen, die durch ihren vereinfachten kubischen Zuschnitt dem Lernenden die Anwendung perspektivischer Formeln, richtige Führung von Drehungen und Beugungen erleichtern, anderseits Lichter, Halb- und Vollschatten deutlich erkennen lassen sollten (Abb. 267). Von italienischen Werkstätten wanderte die Praxis in nordische, wenn auch vielfach getrübt oder vergröbert (Abb. 306 und 308)[2]. In gleichem Sinn sind ähnliche, doch äußerst seltene Zeichnungen, wie z. B. jenes Blatt von Holbein d. J., aufzufassen, wo eine in kubische Formen zerlegte Hand oder ein Oberkörper unter das Gesetz der Fluchtlinien gestellt werden (Abb. 309)[3]. Die Anzahl derartiger Übungsblätter muß eine ungeheuer große gewesen sein. Sinnlos und gekünstelt erschienen Versuche, wie jene Rodlers, skurzierte Köpfe flächenmäßig aus dem Paviment heraus zu konstruieren (Antlitzer aus dem ablengeten pflaster, G III verso). Die theoretische Eitelkeit schoß häufig über das Ziel. Noch im vergangenen Jahrhundert demonstrierten, wie man mir erzählte, doktrinäre Akademieprofessoren nach ähnlichen Prinzipien.

Abb. 310. Lor. Costa. Das Abschattieren als Tiefengewinnung.

Raumwert der Linie.

Die Regel vom Kleiner- und Dünnerwerden aller Körper bei zunehmender Entfernung ging in letzter Folge auf die gezeichnete Linie über. Es war dies für die Zeichnung eine elementare, aber späte Erkenntnis, eine Hauptstufe ihrer Entwicklung, insbesondere eine Vorbedingung richtigen Landschaftszeichnens. Erst als man den Raumwert der Linien in ihrer richtigen perspektivischen Abstufung von vorne nach rückwärts einzuschätzen verstand und ihre

[1] G. J. Kern, Der Mazzocchio des Paolo Uccello (Jahrb. d. pr. Ks. XXXVI, 13).

[2] Aus Bruck, Dürers Skizzenbuch, Taf. 125. Ausschnitt. Verlag J. Heitz, Straßburg. — Eine gutgemeinte Verkürzung, aus Würfeln herauskonstruiert, von Altdorfer; Staedel, Inv. Nr. 6922.

[3] Aus Ganz, XII, 5. Basel, Feder. Verlag J. Bard, Berlin. — Ein ähnliches Beispiel bei Van Dyck, Skizze zu einem stehenden Heiligen, Leipzig, Privatbesitz. Siehe Archiv f. Kunstgesch., Taf. 139.

Verjüngung auch unter dem Gesichtspunkte der Lichtperspektive betrachtete, d. h. nicht bloß die Dicke oder Dünne, sondern auch den Helligkeitswert, war die volle Ausnützung der Linienqualitäten im Naturzeichnen denkbar. Leonardos Landschaft von 1473 (Abb. 228) nimmt noch wenig Rücksicht darauf, so daß z. B. das Schloß links aufzusteigen scheint statt in den Mittelgrund abzufallen. Die reichgegliederte Gebirgsszenerie in Dürers Madonna mit den Tieren drängt infolge gleicher Linienstärke eher nach vorne statt nach rückwärts. Ebenso Wolf Hubers Landschaft «Traunkirchen» (Abb. 222). Wie flach auch gut studierte, aber in Verkennung der perspektivischen Linienwerte gleichmäßig gezeichnete Köpfe wirken können, zeigt Dürers jugendlicher Christuskopf (Abb. 332) aus dem Jahre 1506, gegenüber dem in voller künstlerischer Reife ausgeführten bärtigen Alten der niederländischen Reise von 1521 (Abb. 94[b]).

in der Graphik,

Am ersichtlichsten begegnet uns diese Erscheinung in Holzschnitten des 15. Jahrhunderts, wofür allerdings nicht bloß die technische Herstellung, sondern auch der ornamentale Charakter der Buchillustration mitbestimmend war. Dagegen weist der deutsche Kupferstich schon früh deutlich erkennbare Luftperspektive durch breitere oder dünnere Behandlung der Einzellinie oder durch Licht- und Schattengegensätze auf (Schongauer, Große Kreuzigung, B. 21)[1].

Abb. 311. Raum- und Lichtwerte der Linie.

in der Zeichnung.

Man experimentierte in der Zeichnung zur Erreichung dieses Zieles auf die mannigfachste Weise. Figuren zweiter oder dritter Raumschicht, aber gleich stark gezeichnet, wurden durch eine leichte Parallelschattierung ihres Helligkeitsgrades beraubt und dadurch zurückzudrängen gesucht (Abb. 310[2] und 279). Oder Dürer zeichnet (1511) in einem Kalvarienberg-Entwurf Vorder- und Mittelgrund in Tusche, den Hintergrund aber mit dünnem Bister, um eine räumliche Trennung zu erzielen (L. M. 523 u. L. 174). Noch Van der Meulen gibt den ersten Plan mit einem Reitergetümmel in Kreide, die Landschaft in Rötel. A. Cuyp verwendet vorne Kreide, rückwärts Graphit. Derlei Beispiele sind zahlreich und gehen weit herauf, ohne indes den einfacheren Vorgang linearer Stärkeabstufung zu ersetzen. Wenn dieselbe auch in späteren Jahrhunderten nicht immer hinreichend gewürdigt wurde, dann lag der Grund in dem mangelhaften Erschauen und in der Unfähigkeit, den Griffel geschickt zu handhaben.

[1] Vasari hebt an Lucas van Leyden bereits lobend hervor, daß er in seinen Stichen die entfernten Linien stark verfeinert (Vas. Mil. V, 410. — Mander-Floerke I, 111).

[2] Uff. 178/286. Feder, Ausschnitt.

Abstraktionen.

Nur die vielfachen Erfahrungen in der Natur mit den bildeinwärts fliehenden und sich verjüngenden Bandstreifen konnten zu solchen Abstraktionen führen. Die hochhorizontige Landschaft mit ihrer Fernsicht über Wege, Pfade, Bach- und Flußläufe, mit nach rückwärts sich ziehenden Stadtmauern, Serpentinen, die zu Kastelltoren emporklommen, mochte viel Förderung und Anregung geboten haben. Ebenso mußte die ständige Verwendung des Paviments im 14. und 15. Jahrhundert mit seinen sich verjüngenden Marmorstreifen in dem Künstler das klare Bild massiger, wenn auch konstruierter Tiefenlinien wachrufen, die eines Tages in Zeichnungen zu einer ähnlichen abstrahierten Gestaltung führen konnten (Abb. 311 links). Weit wirksamer aber als die geradeaus geführte war die Zickzacklinie, die, Bewegung (diagonal) und Ruhe (horizontal) vereinend, der Ferne zueilte (Abb. 311 rechts).

Abb. 312. Rembrandt. Lineare Stärkeabstufung.

Rembrandt.

Ein Meister in der intellektuellen und manuellen Beherrschung dieser der Linie innewohnenden Fern- und Nahwirkungen war Rembrandt. Seine Kreidelandschaften, kostbare Skizzenbuchreste, gewähren alle Nuancen räumlicher Tiefen, je nachdem die Kreide sachte mit der andeutenden Spitze oder, flach und schräg auf das Papier gelegt, in voller Breite arbeitete. Der in Abb. 312 rechts direkt nach rückwärts führende Dammweg enthält in seiner sich verjüngenden Begrenzungslinie alle Abstufungen, beinahe von zehn zu zehn Schritten[1]. Auch in diesem Falle war die Malerei vorausgegangen und allmählich erst zog die Zeichnung ihre Vorteile daraus.

B. Lichtplastik im Raume.

Allgemeines.

Die so viele Kunstaufgaben tätig fördernde Zeichnung verhielt sich der Lichtperspektive gegenüber bis gegen das erste Viertel des 16. Jahrhunderts

[1] Albertina, Inv. Nr. 17560. Kreide; 10·8 × 18 cm.

sehr indifferent und zurückhaltend. Innenräume mit figuralen Kompositionen wurden bis dahin gleich Einzelstudien schichtweise mit schematisch einfacher Schattierung abgefertigt und erst im Gemälde, mitunter im Karton, mit harmonisch durchgearbeiteten, symmetrisch betonten Beleuchtungsabstufungen ausgestattet. Das Ringen um die Linearperspektive allein hatte die Gemüter vollauf erfüllt und die konstruierte Raumwirkung den seines Erfolges bewußten Kunstverstand befriedigt; anderseits ermöglichte das übliche lineare Gestalten noch kein besonderes Relief. Eher trat in der Landschaft das Bestreben ein, ohne perspektivische Anlage die Schichten lichtmäßig abzusetzen, schon weil die stofflichen Unterschiede und die verschiedenen Entfernungen dazu herausforderten.

Jede plastisch wahrnehmbare Raumklarheit erheischt eine gewisse Lichtstärke. Dämmerung schwächt ab und verflacht. Dagegen erzeugt eine partielle Beleuchtung trotz der übrigen in Dunkelheit gehüllten Stellen eine lebendige und gleichzeitig malerische Tiefenwirkung. Und je motivierter und geschickter die bildeinwärts führenden Objektlichter gewählt und verteilt erscheinen, desto vollkommener wird ihre raumbildende Wirkung sein. Die Schatten, wiewohl zeichnerisch positiv, bleiben unter allen Umständen untergeordnet und übernehmen nur die Funktion der Gegensätze und Tiefe; aber eben die Gegensätze schufen das Hintereinander. Allzugroße, gleichmäßige Helligkeit wirkt flach, allzugroße Dunkelheit, wie z. B. in schwarz gewordenen Bildern, stumpf und sinnlos.

Von den Lichtquellen in Bildern.

Die verschiedenen Lichtquellen, in historischer Abfolge im Raume auftretend, wurden in vorsichtiger Weise angefaßt, schüchtern nachgeahmt und ihrer Qualität nach theoretisch voneinander geschieden[1]. Leonardo erkannte drei Schattensorten, weil es nach ihm dreierlei Lichtquellen gab: das freie Einzellicht (*lume particolare* der Sonne, des Mondes oder einer Flamme), das Licht im Innenraume, wie es durch Tür und Fenster eindringt, und das allseitige Tageslicht ohne Sonne (*lume universale*, § 569). Im § 663 nennt er noch das reflektierte Licht (*lume reflesso*) und das durch transparente Körper scheinende. Aber so eingehend er sich mit Licht- und Schattenfragen befaßte, so laufen die meisten Paragraphen mehr auf physikalisch-optische Beobachtungen und Berechnungen hinaus und nur ab und zu entfallen einige Brosamen für den Maler (§ 694). Die Theoretiker des Cinquecento schufen sich weiters ihre oft recht komplizierten Einteilungen, die hier ob ihrer gegenseitigen Abweichungen nicht in Betracht gezogen werden können. Lomazzo stellte sogar zweierlei Systeme auf[2]. Leonardo.

Von allem Anfange hatte und behielt das nüchterne zerstreute Tageslicht, das *Lume naturale*, die Vorherrschaft, wie es durch Tür und Fenster in alle Räume eindringt und alle Körper und Flächen mit Helligkeit und Dunkelheit überspinnt. Bis zu Leonardo herauf, der es in steter scharfer Sacherfassung *lume universale* oder *immobile* nannte, genügte es durch seine bescheidenen 1. Das zerstreute Tageslicht.

[1] Armenino II, c. I, De' varj lumi, p. 89. — Lomazzo, Tratt. IV, c. I–XXI; Idea, c. 14, 22, 29. — Borghini II, p. 144. — Birch-Hirschfeld, op. cit. S. 45. — Seidlitz, Leonardo I, S. 345–359.

[2] Lomazzo, Tratt., p. 217: Divisione del lume und in Idea, p. 89 f.

Gegensätze für alle profanen und religiösen Darstellungen. Das Bühnenmäßige, Reliefartige der Wandmalereien und Tafeln erheischte eine geklärte Licht- und Schattenseite, mehr nicht. Wurden Abstufungen von vorn nach rückwärts angestrebt, so geschah es an der Hand des Lineargerüstes perspektivischer Konstruktion. Sonst waren Helligkeit, Übersichtlichkeit der Körper und des Raumes, Gleichgewicht in den Tonwerten Bedingung. Noch 1590 betonte Lomazzo die drei Forderungen, *Composizione*, *Proporzione armoniosa* und die *Prospettiva*, denen sich die Lichtverteilung anzupassen habe (Idea, p. 89). Letztere sei stets *soave* und *dolce*, aber nicht *fiero* (grell) oder gar *crudo* (grob; ibid., p. 130). Cenninis simple Ahnung von der Luftperspektive (Kap. 85) war längst erfüllt worden. Leonardo hatte scharf und bestimmt das Gesetz derselben betont: «Die vordersten Partien seien mit deutlichen und bestimmten Umrissen von ihrem Hintergrund abgegrenzt, die entfernteren wohl zwar gut ausgeführt, jedoch mit verblasenen Umrissen *(di termini più fumosi)*, d. h. mit unbestimmteren oder weniger kenntlichen; und bei den noch weiter entfernten beobachtest du auch fernerhin das Gesagte, d. h. du machst die Umrisse noch undeutlicher» (§ 128).

Abweichungen.

Als die alten Gegensätze und Gepflogenheiten der harmonischen Raumklärung da und dort durchbrochen wurden und der Drang nach Neuem sich innerhalb des Kolorismus geltend machte, geriet man bald ins Gegenteil und beleuchtete Figur und Raum nach eigenem Geschmack. Die Freude an Gegensätzen erwachte und, um die hellen Stellen gegenüber den Dunkelheiten zu steigern, griff man in Gemälden zu bräunlichen Grundierungen (Tintoretto). Gleichzeitig übertrug man die Dämmerstimmung lichtarmer Kammern in die Gemälde. Eine der wenigen Nachrichten, die uns Bellori über Caravaggio überliefert, führt etwas in den technischen Brauch ein: «Dieser Künstler ging in der Art und Weise seines Schaffens so weit, daß er niemals (d. h. in seiner zweiten Periode) eine seiner Figuren im Freilicht darstellte, sondern er fand sich eine Manier, dieselben in der dämmrig braunen Luft einer rings geschlossenen Kammer zu untermalen, wobei er ein Licht anwandte, das lotrecht auf den Hauptteil des Körpers fiel und den übrigen im Schatten ließ, um durch den Gegensatz von Licht und Dunkel Kraft zu erzielen» (p. 121). Caravaggio fand viele Nachahmer, die bald mit grellen Effekten, bald mit Helldunkel oder nächtlichen Szenen zu wirken suchten, ohne Rücksichtnahme auf räumliche Motivierung.

2. Das Sonnenlicht.

Im Gegensatze zu derartigen Problemen stand die Vollicht- und Sonnenlichtplastik, wie sie seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Carracci-Schule sich zeichnerisch an Volksfiguren und Volksszenen betätigte und nach der Wende des Säkulums immer mehr in Landschaften konstatieren läßt, besonders bei den in Italien schaffenden Nordländern (Claude, Poussin, Callot oder Breenbergh, Jan Both, Berghem, Dujardin u. a.). Die vornehme Tradition der Historienmalerei lehnte sie im allgemeinen noch ab und überließ sie dem mehrere Stufen tiefer stehenden Genre oder der Landschaft. Und hier durfte man erproben und sich austoben, man lernte die blendenden Lichtflecke mit von Reflexen aufgehellten Schatten verbinden und beide durch Töne abstimmen. Nichtsdestoweniger gab es später Künstler wie G. B. Tiepolo und seine Schüler, welche die hellstrahlende Sonne mit ihrer bestechenden Plastik mit Vorliebe anwandten und

selbst in Wandbildern prunkvoller Gemächer, die eine derartige Beleuchtung durchaus nicht bedingten. Durch die Anlage mächtiger Architekturen mit großen, grell besonnten Flächen hinter vorne aufgestellten dunklen Seitenkulissen, wie auch durch breite Schlagschatten des Figuralen vermittelten sie die Illusion.

In der Landschaft.

Als unvermeidlich erschien das Freilicht in der Landschaft, wo es zu einem allbereiten Behelf wurde, das stoffliche Vielerlei zu Gunsten des Hintereinander zu trennen. Das im Mittelgrunde springende und wechselnde Lichtspiel erhielt noch durch das Markieren schräger, scharf abgedunkelter Rampen im vordersten Terrain, die in Größe und Ton beliebig gesteigert werden konnten, seine lebendige Fernwirkung (Abb. 219). In umgekehrter Weise setzte man, wie bei Flachland oder Wasserlandschaften, den Vordergrund ins Helle und beschattete den Mittelgrund, um hinter ihm den Lichtstufengang noch mehrmals zu wiederholen, bis die letzte zarte Schicht den Horizont streifte, zu dem sich vom Himmel her in ähnlichen Tonungen Wolkenzüge senkten (Abb. 234). In der Zeichnung ward das Weiß des Papieres zu einem Hauptfaktor für die Aufstellung solcher Kontraste. Das Zusammenstoßen der Formgrenzen erfolgte möglichst zerrissen und unbestimmt.

Effekte.

Ebenso wertete man die malerischen Erscheinungen von Sonnen- und Mondbeleuchtung[1], Wolken- und Gewitterstimmungen, das *Lume celeste* aus, eine reiche Quelle für jede Art künstlerischer Steigerung und Stimmung, wenngleich auch hier das Inhaltliche zunächst den Wegweiser abgab.

Die verschiedenen Lichtführungen.

Die Führung des alltäglichen Lichtes (*lume commune del giorno*) erfolgte zur Renaissancezeit und noch darüber hinaus schräg von oben herab, aus der linken oder rechten Ecke, möglichst parallel zur Rückwand, also flach und reliefmäßig, aber nie lotrecht. Man erkennt dies an den kleinen, kurzen Schlagschatten, die zunächst mit der Bildbasis laufen und erst allmählich die Richtung bildeinwärts einzuschlagen wagen. Bald wird Rücksicht auf den Einfall der natürlichen Lichtquelle, auf die Fensteröffnungen genommen, damit Wand- und Tafelbilder sich derselben so unterordnen, als ob es wirkliche Reliefs wären[2]. Namentlich hatten Deckenbilder eine besondere, oft selbst den gewöhnlichen Normen widersprechende Führung zu erfahren, zumal wenn das Licht von unten kam (Annibale Carracci, Farnesina)[3]. Auch hier ging man ganz im Sinne von Skulpturen vor. Freier waren die Anschauungen über Fassadenmalereien, bei denen nur die perpendikulare Beleuchtung verboten war[4]. Gegen letztere eiferten alle Theoretiker des Barocks (Armenino, p. 91, Lomazzo, p. 239). Bellori verübelte es Caravaggio sehr, daß er grelle Strahlen *a piombo* auf die Körper fallen lasse (p. 121). Tintoretto hatte es schon längst gewagt (Anbetung der Hirten, Scuola di S. Rocco).

Mit der Drehung der Gesamtfigurenschicht gegen den Hintergrund verschieben sich auch alle Licht- und Schattenrichtungen in die Tiefe, aber allzeit das Figurale, oft im Zickzack, verbindend und den Raum mit einschließend. Ein

[1] Der mondscheinartige Glanz des Engels als künstlerischer Lichteffekt in der Verkündigung an die Hirten wird von Guthmann (op. cit. 126) zum ersten Male bei Lorenzo Monaco beobachtet. — Sirén, Lorenzo Monaco, S. 128.

[2] Lomazzo, Tratt. C. XXI, p. 238.

[3] Ibid., p. 239. [4] Ibid.

neues, zur Tiefe zwingendes Motiv tritt ein, die Hauptfigur nicht mehr vorne, sondern in den Mittelgrund zu postieren, um das Hauptlicht dahin zu leiten. Die symmetrische Übersichtlichkeit verschwindet und für das Wesentliche der hl. Begebenheit werden vielfach springende Sonnenlichter zum Wegweiser[1]. Es entsteht ein kunstvolles Lichtspiel, man verdeckt das Nebensächliche und hebt das Wichtige hervor. Die Lichtquelle kommt nicht mehr ausschließlich von oben, sondern von vorne, seitlich (Tintoretto) oder gar von unten mit neuen plastischen Formwerten, vielen Reflexen, Kleinlichtern und Schlagschatten, die gleichfalls eine Raumillusion anbahnen helfen. Die traditionelle Einheit erlitt vielfach eine starke Erschütterung.

Aber es war ein Unterschied, ob sich dies in grellen, malerischen Gegensätzen vollzog, oder ob auf künstlichem Wege eine alle Formen sanft mit Hell und Dunkel umfließende Modellierung angestrebt wurde. Während im ersten Falle starke Lichtbündel ungebändigt nur das Körperliche trafen und schwere Schatten und Silhouetten hervorriefen, hatte in dem zweiten das künstlich aufgefangene, zerstreute und reflektierte Licht Raum und Detail in mildernder Weise zu verklären (Helldunkel). Tintoretto strebte beide Richtungen an und erreichte durch sein ausprobendes Vorgehen manches schwere Ziel. Die einheitlich motivierte Führung aller Raumbelichtung fand freilich erst im Norden statt.

3. Das überirdische Licht.

Der Einführung wie der Anwendung nach bildeten die Lichterscheinungen biblischer Wunder, das *Lume divino*, in der Malerei ein Lieblingsthema, das besonders den Raumkünstlern zugute kam. Schon vor 1400 hatte man überirdische Lichteffekte versucht und Raum und Handlung mit himmlischem Glanz ausgestattet (Taddeo Gaddi in seiner Joachim-Darstellung, Sta. Croce)[2]. Es gab viele Nachfolger, weil allbegehrte Stoffe wie Maria Verkündigung, Christi Geburt, Himmelfahrt und andere Geschehnisse immer neue Veranlassung dazu boten. Aber diese anfangs rein inhaltlich notwendigen und dekorativen Lichtelemente erschienen nicht sofort auch raumbildend. Welch weiter Weg von den feinen goldenen Linien in Quattrocento-Verkündigungen, die in nüchterner Tageshelle auf Maria niedergleiten, bis zu dem Lichtstrome im 17. Jahrhundert, der von oben grell in die Kammer bricht und alles im schimmernden Widerschein erglänzen läßt! Welche reiche Beobachtung und Imagination, theoretische und praktische Studien waren vonnöten, bevor man sich an Probleme wagen konnte, wie sie z. B. Correggios heilige Nacht oder gar seine Domkuppelbemalung in Parma erheischten! Nicht immer handelte es sich um nächtliche Wirkungen. Lomazzo führt viele Beispiele von himmlischen Erscheinungen an, die im Tageslichte darzustellen waren. Der Künstler hatte dann, wollte er nicht in das Renaissancerezept verfallen, vieles hinzuzufügen, die Tonung, zumal des Vordergrundes, tiefer zu stimmen, den Schatten von Architekturen auszunützen, Reflexe wirken zu lassen, um die verschiedenen Lichtstufen zu erreichen. Ein Schulbeispiel bietet das Markus-Wunder Tintorettos. Um wie vieles überragte nicht dessen Raumlösung an motivierter Einheitlichkeit Raffaels Verklärung Christi, wo das Untere und Obere unter eine selbständige Lichtführung gestellt werden mußte.

[1] Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, S. 80 und 208.
[2] Guthmann, op. cit., S. 89.

4. Das künstliche Licht.

Zu einer besonderen Beleuchtung führten die bei nächtlichem Dämmerlicht oder selbst bei Tag vorgeschriebenen religiösen Darstellungen, wo das Kerzen-, Laternen- und Fackellicht, das *Lume artificiale*, zunächst als episodische Beigabe, später als eine Art Zentrallicht die Raumaufklärung zu besorgen hatte[1]. Und wenn auch die orthodox-schulmäßige Bildhelligkeit noch lange entgegenwirkte, die einmal entdeckten Themen und noch mehr der intime Reiz jener an allen Ecken und Enden spielenden warmen Reflexe obsiegten in einzelnen Schulen des Südens und Nordens über das *lume commune*. Weiter ging man bei Profandarstellungen in dunklen, von einer Kerze kümmerlich erhellten Binnenräumen, wo man undurchdringliche Schlagschatten den engen Raum erfüllen und ihn nur durch einzelne Lichtflecken gliedern und vertiefen ließ, um, wie Armenino sagt, der Welt die wunderbare Wirkung dieser Beleuchtung sowie die hervorragenden Künste ihrer Geister erkennen zu geben, was aber schwer richtig zu erfassen, so daß nur wenige Gefälliges und Gelungenes aufweisen können (p. 86).

5. Kombinierte Lichter.

Ich möchte noch eine fünfte Möglichkeit erwähnen, die rein künstlerische Beleuchtung, die sich der Maler mit und ohne Rücksicht auf eine Motivierung, rein aus malerischen Gründen erlaubte, um seinem harmonisch-plastischen Empfinden zu genügen. Dazu gehörte die Vereinigung mehrerer farbig verschiedener Lichtquellen in einer Darstellung, inhaltlich zwar oft gegeben, künstlerisch aber nur selten erfaßt und ausgebeutet. Vielgerühmte Beispiele wie jenes Raffaels in der Stanza d'Eliodoro um 1512—1514 oder Parmegianinos ‚Beschneidung' (Vas. Mil. V, 223) ermunterten zwar zur Nachahmung, demonstrierten aber auch die Schwierigkeiten. Die Befreiung Petri in der genannten Stanza enthält bereits nebeneinander drei verschiedene Lichtquellen: die den Raum mit Helligkeit erfüllende Engelsgestalt, ferner den die schlafenden Krieger und die nächtliche Landschaft mit kaltem Schimmer überspielenden Glanz der Mondsichel und schließlich noch die brennende Fackel mit ihrem rötlichen Schein auf den Rüstungen, so daß dies ein Studium der Natur und eine Beherrschung des Raumes ergibt, die uns, bei dem Mangel nachweisbarer Vor- und Zwischenstufen, heute wie Rätsel erscheinen.

Die Anwendung in Zeichnungen.

Flache Beleuchtung.

In ähnlich ersichtlicher Weise, nur vereinfacht und zeitlich später erfolgend, treten alle diese Entwicklungen in Zeichnungen vor Augen. Zunächst, konform der farbigen Bildklarheit, eine flächige Helligkeit *(lume immobile)* mit bescheidenen, tiefenwärts geschichteten Schattenstufen innerhalb des Gehäuses sowie im Freien. Selbst zur Darstellung gehörige Licht- und Nachteffekte, die in Gemälden nicht gerne der Kunst und der frommen Beschauer halber übersehen wurden, laufen rein schematisch ab. Jacopo Bellini zeichnete seine nächtlichen Passionsszenen in Tagesbeleuchtung und stellte Fackel- und Laternenträger vor der Halle wie Symbole auf (Ricci, Skizzenbuch I, 10). Würden wir Skizzenbücher von Gentile da Fabriano besitzen, so enthielten sie wohl mancherlei Hinweise auf seine Predellenbilder mit ihrer reichen Tiefenwirkung, kaum aber zeichnerische

[1] Armenino, p. 86. — Lomazzo, Tratt.: Del terzo lume primario, p. 220.

Vorstufen seiner vorauseilenden Lichtprobleme, wie sie in der «Geburt Christi» (Florenz) angeschlagen wurden, wo von dem Kinde ein überirdisches, sich an den scharfen Kanten der Höhle brechendes Licht ausgeht[1]. Es ist bezeichnend, wie trotz der vielen feinen Beleuchtungsregeln in Leonardos Trattato und der angewandten reichen Erfahrung in seinen Gemälden sich in seinen Zeichnungen keinerlei Resonanz erkennen läßt. Selbst in direkten Naturstudien, wo ihn außergewöhnliche atmosphärische Erscheinungen reizten, herrscht die übliche Papierhelligkeit (Abb. 229).

Clairobscur.

Eher benützten deutsche und niederländische Clairobscurzeichner die dunkle Folie der Grundierung, um den nächtlichen Darstellungen der Passion eine

Abb. 313. Jac. Bassano. Verkündigung an die Hirten.

gewisse Stimmung zu verleihen. Das Deckweiß spielte dann eine wichtige Rolle, dies war aber alles. Der Raum selbst partizipierte nirgends an dem Glanz des Mondes, der Wachtfeuer und Windlichter, und wenn es so zu sein schien, dann gab es keinerlei einheitliche Lichtdirektion, sondern ein willkürliches Flimmern, selbst an Schattenseiten[2]. Wie rasch aber der Aufstieg erfolgte, beweist Dürers Graphik. Während in der Apokalypse noch alle himmlischen Lichter, Sternen- und Kometenhagel, Feuerschlünde aus der Erde nur als linearhelle Darstellungen gegeben werden können, weder Raum klärend noch den Schrecken der nächtlichen Ereignisse verkündend, steht in der Melancholie der Komet

Graphischer Aufstieg.

[1] Guthmann, op. cit., S. 139.

[2] Altdorfer versuchte sich zeichnerisch in dieser Weise. Siehe A. P. 382, Anbetung der Hirten 1514 (Fürst Liechtenstein) oder ein Unbekannter Niederländer um 1520: Christus am Ölberg, Albertina, Inv. Nr. 246 (bei A. Schmidt, Gemälde und Zeichnungen von M. Grünewald, als Grünewald-Schule, Textband II, Taf. 4 abgebildet).

leuchtend, aber schwer und bang auf düsterem Hintergrunde und vermittelt eine weite Raumferne. Im Hieronymus übernimmt das einfallende und reflektierte Sonnenlicht sogar einzig und allein die wunderbare Lösung der in Helldunkel getauchten Kammer[1]. Die Vorstudien zu beiden Blättern aus dem Jahre 1514 wären für uns vom größten Interesse und kaum dürfte man irre gehen, wenn man hiefür die Pinseltechnik annimmt.

Pinsel- und Kreidetechnik.

Im 16. Jahrhundert setzte auch im Süden der Pinsel ein, wenn es galt, Geschlossenheit der Komposition oder lichterfüllter Räumlichkeit zu geben, denn ihm gegenüber erscheinen alle andern Zeichenmittel dünn, unmalerisch und

Abb. 314. Bart. Manfredi, Spielergruppe. Beleuchtungsstudie.

unfähig, breit zusammenzufassen. Nur in Holland erreichte die Kreidetechnik, aber gewischt oder laviert, eine besondere Auswertung für Fernwirkung und Stimmung landschaftlicher Motive, eine Tonigkeit des lokalen Himmels. so daß man hier tatsächlich mit einem neuen Typus zu rechnen hat (Abb. 241).

Beobachtungen.

Quellenmäßig und zeichnerisch ist es nicht zu erweisen, auf welchem Wege Zentrallichter *(lumi divini* und *artifiziali)* wie bei Gentile da Fabrianos heiliger Nacht, oder bei der des Geertgen tot Sint Jans[2], oder gar bei jener Correggios (1530) mit ihrem von dem Santo Bambino ausgehenden himmlischen Glanze zustande kamen[3]. Daß hier vor allem schärfste Beobachtung

[1] «Der lichterfüllte Binnenraum ist hier zum erstenmal ein Problem der zeichnenden Kunst geworden, merkwürdigerweise nur der Schwarz-Weiß-Kunst. Es wäre Dürer nicht eingefallen, dergleichen zu malen» (Wölfflin, Die Kunst A. Dürers, 1. Aufl., S. 198).

[2] Abb. 97 bei E. Heidrich, Altniederl. Malerei. Berlin, Sammlung V. Kaufmann.

[3] «Alle Autoren lassen es an näheren Angaben und Anleitungen zur Darstellung solcher Lichteffekte fehlen» (Birch-Hirschfeld, op. cit., S. 53).

das Beste geleistet haben mag, wird man immer geltend machen müssen. Aber ebenso, daß nach und nach experimentelle Studien an allerlei Behelfen vorausgegangen waren. Es lag nahe, die Licht- und Schattengeheimnisse zunächst beim allabendlich flackernden Kerzenlicht, Herdfeuer und an der Laterne eifrig zu studieren. Und gewiß verfolgte des Künstlers Auge nicht bloß den malerischen, warmfarbigen Lichtglanz längs der Oberflächen, den Verlauf der Schlagschatten, sondern auch die Gesamtwirkung und Kontraste in der Beschlossenheit eines Raumes. Die abendlichen Zeichenkurse gaben zu solchen Studien reichlich Gelegenheit. Der Agostino Veneziano-Stich (Abb. 78) enthält zeichnerische Erkenntnisse lichtplastischer Wirkungen durch ein Kerzenlicht in den Gesichtern, auf dem Tische, an Decke und Wänden. Und es sieht nicht wie ein Zufall aus, wenn Correggios Nacht und jener Stich nur um ein Jahr auseinanderfallen. Leonardo weiß bereits von einer geschickten Ausnützung der Kerzenbeleuchtung zu berichten, durch welche auch die im Dunkel liegenden Schattenseiten aufgehellt werden: «Befindet sich eine Figur vor einseitigem Licht (Kerze) in einem großen dunklen Raum, so erhält sie keine Reflexe und man sieht von ihr nur die beleuchtete Seite. Daher stelle vor solches Licht einen Blendrahmen mit durchscheinendem Papier; und ein zweites Licht, vor dem kein Papier steht, leuchte dir auf die Zeichnung» (§ 92, 102).

Experimentelle Studien.

Daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts tatsächlich experimentelle Vorrichtungen als traditionell gegolten haben, berichtet Vasari: «Viele Meister machen sich, bevor sie ihre Komposition in den Karton zeichnen, auf einem Brett ein Modell mit Tonfiguren, um zu sehen, wie die von einem Licht herrührenden Schatten hinter den Figuren sich bilden» (Mil. I, 176)[1]. Mehr erfahren wir über die Beleuchtungsversuche Tintorettos, der seine Wachsfigürchen in Holz- oder Kartonkästen kompositionsmäßig aufstellte und durch Seitenlöcher beleuchtete, so daß künstliche Licht- und Schattenwirkungen den kleinen Raum erfüllten[2]. Für religiöse Themen, in welchen es sich um übernatürliche Lichteffekte, um von oben fallende Beleuchtungen handelte, war ein solches Erproben besonders geeignet. Und gewiß war Tintoretto nicht der erste. Sein etwas älterer Zeitgenosse Jacopo Bassano (1510—1592) hat uns Zeichnungen hinterlassen, die derartige Resultate ersichtlich machen (Abb. 313)[3]. Das Bestreben, himmlischen Glanz um den schwebenden Engel und irdischen Widerschein zeichnerisch herauszuholen, konnte sich zwar nur auf ein Markieren beschränken, nichtsdestoweniger umspielen die ausgesparten Lichter geschickt Hirten und Schafe. Der Raum selbst enthält infolge der frontalen Aufreihung alles Figürlichen wenig Tiefe; aber auch dieser Umstand würde auf eine Kastenkomposition hinweisen. Ähnliches wird auch von N. Poussin berichtet[4].

[1] Auch Pacheco übernimmt die Stelle (Lib. III, p. 334).

[2] *Esercitavasi ancora nel far piccioli modelli di cera, e di creta, vestendoli di cenci, ricercandone accuratamente con le pieghe de' panni le parti delle membra, quali divisava ancora entro picciole case, e prospettive composte di asse, di cartoni, accommodandovi lumicini per le fenestre, recandovi in tale guisa i lumi e le ombre* (Ridolfi, Maraviglie II, p. 6). — Siehe ferner den ausführlichen Bericht Sandrarts, T. A. I, S. 64.

[3] Fürst Liechtenstein, Pinsel.

[4] O. Grautoff, N. Poussin, München 1914, I, S. 416.

Abb. 315. Van Dyck, Pfingstwunder mit imaginärer Beleuchtung.

Im Beginne des nächsten Jahrhunderts treten zu der sich immer steigernden Vorliebe für niederbrechende Lichtgarben mit Reflexen und Glänzen in biblischen Bildern jene lebensgroßen Genredarstellungen Caravaggios mit einer aus der Mitte der Figurengruppe kommenden künstlichen Beleuchtung. Haben wir von dem Meister auch keine Studien erhalten, so gibt wenigstens eine

Konzentrische Beleuchtung.

Schülerzeichnung, eine Spielergruppe von Bart. Manfredi (1580—c. 1617), einen Einblick in derartige Vorarbeiten (Abb. 314)[1]. Auch hier der Einfluß abendlicher Zeichenkurse. Silhouettenartige Gestalten werden vor hellbeleuchtete Gruppen gestellt und schwere Schlagschatten steigen an den Wänden auf oder fallen zu Boden. Während die ersteren durch ihre Gegensätze Vorder- und Hintergrund scharf auseinanderhalten, wirken die letzteren vorne am Boden wie Tiefenleiter, ihre Schattenränder streben dem Lichte wie Fluchtlinien zu. Beherrschend ist das Konzentrische der Beleuchtung, ohne daß man die Lichtquelle selbst bemerkt. Das Gesetz von stufenweiser Abschwächung der Töne hat hier weniger Geltung, an seine Stelle tritt die Kraft der Gegensätze, die gleichzeitig durch ihre Fleckenwirkung die Bildfläche symmetrisch regulieren.

Lumi divini.

Von nun ab erweist sich die Zeichnung, und zwar mehr im Norden als im Süden, immer deutlicher als Problemsucherin eigenartigster Effekte, selbst auf dem Wege der Imagination. Während z. B. Gerard Honthorsts Nachtstücke, stets in Anlehnung an Caravaggio, auf vorausgegangenen derb lavierten Federskizzen bei Kerzenlicht basieren, enthält Van Dycks Darstellung des Pfingstwunders (Albertina) mit seinem *lume divino* bereits neue Werte einer impressionistischen Technik (Abb. 315)[2]. Die aus Wolken schießenden Strahlenbündel sind Phantasiegebilde, sie gleichen einer wolkenbruchartigen Erscheinung, entsprungen der Wucht impulsiver Vorstellungen. Der Unterschied zwischen diesen beiden auf verschiedene Weise entstandenen Raumbildungen (Abb. 314 und 315) ist deutlich erkennbar. Während die innerlich gestaltende Phantasie Figuren und Raum mit Reflexen von vorne nach rückwärts empfindungsgemäß ausstattet, ergeben die an dem einheitlichen Lichtherd veranstalteten Studien motivierte, aber schwere Schatten, die sich an den Wandungen enger Gehäuse stoßen.

Rembrandts Art.

Alle überbietet Rembrandt. Mit scharfem Blick und sicherer Hand folgt er allen natürlichen und künstlichen Lichtquellen und deren Effekten, wie sich solche im Sonnenlicht, in halbdunkler Kammer, unter der halbgeöffneten Tür (Abb. 316), bei Dämmerung und kümmerlichem Laternenschein abspielen. Er scheut nicht Gegensätze, sucht aber auch die feinsten Reflexe, Mitteltöne, gebrochene Lichter und aufgehellte Schatten und weiß alles stets motiviert und harmonisch zu vereinigen. In dem großen Reproduktionswerke seiner Handzeichnungen finden sich in immer neuen Variationen Themen des Alten und Neuen Testamentes vom Standpunkt brillanter Lichtwirkungen behandelt, aber auch Atelierstimmungen (Abb. 317) und Naturvorgänge. Mit warmen goldbraunen Bistertönen und dunklen Nebenakzenten in Tusche erzeugte er malerische Impressionen. Damit stieg die Zeichnung, wenngleich nur Licht- und Raumproblemen dienend, innerhalb ihrer Aufgabe zum Kunstwerk empor, zu einem Höhepunkt lichttechnischer Versuche.

Nachfolger.

Was auf diesem Gebiete im 17. Jahrhundert nach Rembrandt noch geleistet wurde, war variierende Nachahmung oder Manier. Selbst die im folgenden entstandenen Zeichnungen Aless. Magnascos mit mehreren großen Lichtquellen, oder die durch Fragonard neuerdings in Rembrandtschem Geiste glücklich

[1] Albertina, Inv. Nr. 2773; Pinselzeichnung. 20 × 30·5.

[2] Albertina, Inv. Nr. 7574, Vorstudie zum Berliner Bild, Nr. 794, 34 × 26 cm.

Abb. 316. Rembrandt, Unter der Türe. Helldunkel-Studie.

nuancierten, lichträumigen Pinselstudien blieben zeichnerisch hinter jenem Vorbilde, weil sie nicht immer von der exakten Naturbeobachtung ausgingen. Vielfach traten später an die Stelle der malerische Wirkungen erprobenden Zeichnung die schon längst im Brauch stehenden Cartoncini, die in ihrer technischen und koloristischen Bequemlichkeit gleichzeitig mit den Lichtproblemen auch das Farbige des Raumes zu geben wußten.

Lume riflesso, Helldunkel.

Im besonderen Anschluß an Rembrandt sei auch des Helldunkels im Raume Erwähnung getan, das lange vor ihm beobachtet, in Zeichnungen aber erst durch ihn eine volle Berücksichtigung erfuhr. Es sind dies jene malerischen Beleuchtungseffekte, die, durch eine starke aber reflektierte Lichtquelle hervorgerufen, alle Schatten im Binnenraume in Gänze oder teilweise aufhellen und

Abb. 317. Rembrandt, Weibliches Modell im Reflexlicht.

mildern und die Körper wie mit Lichtduft umflossen erscheinen lassen — endlos vielgestaltige Geheimnisse des indirekten Lichtes *(lume riflesso)*. Als Schulbeispiel des Vorganges diene die bekannte Radierung Rembrandts: Jan Six am Fenster lesend (B. 285). Das auf die Buchseite fallende Licht der Fensteröffnung wird auf das Gesicht des Lesers reflektiert und hellt dessen Schatten auf. Ohne dasselbe müßte letzteres dunkler, unkenntlich erscheinen.

Ebenso empfängt das umgeschlagene Buch von der Diele oder einer anderen Stelle aus einen Widerschein[1].

Übergänge.

Schon die S. 595 behandelten Reflexe hatten das Prinzip im kleinen und bloß in einseitiger Wirkung an Körpern erkennen lassen: Aufhellung der Schattenseiten zum Zwecke der Rundung und Loslösung (Abb. 157). Leonardos Rezept von dem abgeblendeten Kerzenlicht wies bereits auf das schulmäßig geübte Helldunkelzeichnen hin. Als forschender Beobachter suchte derselbe das Wesen der Riflessi überall auf: Große Anmut von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Türen dunkler Behausungen sitzen. Das Gesicht erhält hier auf seiner Lichtseite fast unmerkliche Schatten und auf der Schattenseite unmerkliche Lichter (§ 93). Auf rein linearem Wege hatte

Abb. 318. M. F. Quadal, Der Aktsaal.

Dürer, wie erwähnt, in dem Stich Hieronymus im Gehäuse bereits eine vollendete Beherrschung des Helldunkels erreicht. Der Vorgang erfährt von Werkstatt zu Werkstatt die eigenartigsten Variationen. Je nach den Tür- und Fensteröffnungen, nach dem Stoffe, der das Licht empfängt und verteilt, nach der Stärke desselben, nach der Entfernung des vom reflektierten Licht getroffenen Körpers wird der Effekt wirksam. Alle möglichen Atelier- und Freilichterfahrungen wirkten zusammen, anders unter südlicher Sonne, anders im Norden.

Rembrandt.

Das allen Lichtregungen und Lichterscheinungen nachspürende Auge Rembrandts ließ sich kaum eine derartige Wirkung entgehen und sein schnellschaffender Bisterpinsel arbeitete dieselbe flugs heraus. Ganz unabhängig von der Beobachtung Leonardos über Reflexlichter an Leuten, die unter Türen sitzen, entsteht seine Zeichnung (Abb. 316)[2]. Das thematisch Verwandte ist

[1] Rembrandt wiederholt dieses Experiment noch einmal in dem radierten Porträt des Abraham Francen (B. 273).

[2] Handzeichnungen Rembrandts 1903, III, 19* (Verlag Hiersemann, Leipzig). Sammlung Leon Bonnat. Feder und Pinsel, verkleinert.

sofort ersichtlich. Direktes Licht und allerlei Helldunkel gestalten die nur flüchtig umrissene Figurengruppe innerhalb des Vorhauses zu einem interessanten Raumproblem, zu einer plastischen Verteilung dunkler und heller Massen, ohne — selbst noch in der Reproduktion — auf der einen Seite stumpf, auf der anderen grell zu wirken. Das dämmerige Vorhaus und die sonnige Straße verbinden sich zu einer Licht- und Raumeinheit.

Behelfe.

Zur Herstellung eines zerstreuten, aber ruhig wirkenden Lichtes in Mal- und Zeichenstuben, zumal für das Modellzeichnen, kam man auf verschiedene Mittel. Die Lage an der Nordseite ward bald als die beste erkannt. Das Fenster ohne Fensterstäbe sei mit Leinwand bezogen und gegen seine Ränder hin mit einer aus Schwarz gefertigten Abtönung ins Dunkle versehen, damit das Licht gegen den Fensterrand allmählich abnehme (Leonardo, § 431). Seine weiteren Erfahrungen, daß nur eine möglichst große Lichtöffnung in Betracht komme, daß deren unterer Teil verhängt werde, um den Widerschein gegenüberliegender Gebäude aufzuhalten, wurden Gemeingut. Rembrandt hat uns eine Illustration der bei holländischen Malern im Gebrauch stehenden Vorrichtung überliefert. Eine Oxfordzeichnung (Abb. 317)[1], wohl aus den Jahren recht kümmerlichen Behelfens in ärmlichen Quartieren, zeigt ein kleines Fenster, dessen untere Hälfte geschlossen erscheint. Dagegen reflektiert ein am oberen Fensterrahmen befestigter und hereingespannter weißer Vorhang das Licht in der sonst lichtarmen Kammer nach allen Seiten. Das Modell erhält dadurch nicht nur von vorne, sondern auch von rückwärts Helligkeit. Eine ausführliche Vorschrift gibt für den Norden Lairesse in seiner ‚Zeichenkunst', S. 86.

Eine ähnliche Wirkung hatten auch die in Akademien angebrachten Beleuchtungskörper mit ihren breiten, aber flachen Reflektoren für die abendlichen Zeichenübungen (Abb. 318[2], 87).

Zeichentechnisch genommen waren solche Aufgaben stets dem Pinsel als höchstes Ziel des Lavierens zugewiesen. Das frühere einfache Abschattieren der Körper und deren klare, scharfe Loslösung vom Hintergrunde erhielt auf diese Art eine lichteinheitliche Zusammenfassung. Wenige nur verstanden diese Kunst, weil man sie vielfach als alleinige Aufgabe der Ölmalerei erachtete[3].

[1] Aus: Oxf. Draw. III, 28. Feder und Pinsel. — Den gleichen Vorgang beobachtet man in den zwei Bildern A. v. Ostades: Der Maler in der Werkstatt (Dresden und Amsterdam).

[2] Albertina, Inv. Nr. 4768. Sepiazeichnung. — Siehe auch das Gemälde Quadals (1736—1808), Aktsaal der Wiener Akademie in der Akademie Wien, geschabt von Joh. Jacobé (Abb. in J. Leisching, Schabkunst).

[3] Alexandre Lenoir, La vraie science des artistes, tom. I, § III, p. 41 (Paris 1823): *Le Clair-obscur appartient exclusivement à la peinture. Il consiste dans l'art de distribuer, dans un tableau ou sur une surface plane, la lumière et l'ombre de manière à passer insensiblement de l'une à l'autre, ou de les fondre ensemble par des demi-tons.*

* *
*

VIERTER TEIL.

VOM SAMMELN.

Die Sammler.

Allgemeines.

Der vielgestaltige Handel und Wandel von Handzeichnungen, das frühzeitig erwachte und bei Künstlern und Liebhabern sich stetig steigernde Interesse für diesen Kunstzweig fanden bis heute in den wenigen Handbüchern über Sammelwesen kaum eine Beachtung, es sei denn, daß in den kurzen historischen Einleitungen gelegentlicher Kabinettspublikationen, in alten und neueren Auktionskatalogen oder in den Reproduktionsausgaben einzelner Meister anregende Notizen eingestreut erscheinen[1]. Mehr über Sammler als über Sammelwesen findet sich in den französischen Werken über die Amateurs und Conoisseurs, wie in Lebruns Almanach historique et raisonné des architectes peintres, Paris 1777, in der Revue universelle des Arts, Bd. 6 und 15, oder in Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire, Revue, Paris 1842—1846, oder in Ch. Blanc, Trésor de la curiosité, T. I, 1857, p. XXVI—XXVIII, oder bei E. Bonnaffé in seinem Dictionnaire des Amateurs français 1884, der auch sonst mancherlei über die alten Kollektionen publiziert hat. Indes stehen die Zeichnungen meist im Hintergrund, besonders im 17. Jahrhundert. Und dennoch würde es eine dankbare Aufgabe bilden, ihre aufsteigende ideelle und materielle Bewertung von Land zu Land durch die Jahrhunderte zu verfolgen[2]. Leider müssen wir uns nur mit einzelnen Streiflichtern begnügen. Machen sich die sonst allgemein angezogenen Sammelmotive auch auf diesem Gebiete geltend, wie Freude an schönem Besitz, Belehrung, Förderung ästhetischer Gefühle oder selbst jene niederer Abstufungen, so walten — im Gegensatz zu vielen anderen begehrenswerten Kunstobjekten — doch vielfach höhere

[1] So in der Einleitung zu O. Fischels Raffael-Zeichnungen, Abteil. I, S. 7—10 über die Raffael-Sammler, oder bei J. C. Robinson, A critical Account of the Drawings by Michel Angelo und Raffaello, London 1870.

[2] Zur weiteren Literatur: Viele Einzelnotizen bei Vasari, Malvasia, Bottari: Lettere pittoriche; Ticozzi: Nuova Raccolta; Bernardo de Domenici: Vite. — Murr: Journal, T. 17, 1789, p. 3. — Clément de Ris, Les Amateurs d'autrefois, Paris 1877. — R. Weigel gibt in seiner verdienstlichen Arbeit: Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen, Leipzig 1865, S. 2—25 eine Abhandlung zur Geschichte der Handzeichnungssammlungen. — Fr. Reiset, Notice des Dessins au musée impérial du Louvre. Paris 1866. — Eine mustergiltige Behandlung der ehemaligen Zeichnungssammlung des römischen Landschaftsmalers Vinc. Pacetti (heute Berlin) von K. Cassierer in: Jahrb. d. preuss. Kunsts. XLIII, S. 63 ff. — L. Fagan, Collectors' Marks, London 1883. — Frits Lught, Les Marques de Collections de dessins et d'estampes, Amsterdam 1921. — Adolf Donath, Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1917.

Gesichtspunkte vor, derer teilweise bei der Würdigung der Handzeichnung (S. 16) gedacht wurde. Gegenüber den vielen Meistern, die daraus für sich und ihre Schüler Nutz und Gewinn, Anregung und Erholung zu schöpfen wußten, stand auf der Liebhaberseite die große Anzahl vornehmer Naturen, die sich auf diesem erlesenen Pfade der hohen Kunst zu nähern suchten, mit Ehrfurcht vor dem künstlerischen Schaffen die flüchtigen und vollendeten Zeugen der Werkstatt opferwillig zusammentrugen und vor Vernichtung bewahrten. Die historische Entwicklung größerer Kabinette nennt uns eine Reihe gesellschaftlich oder geistig hochragender Persönlichkeiten, die ihren aus nah und fern stammenden, kostbaren Schätzen all ihre Mußestunden widmeten und uns durch diesen intimen Kultus ihr Andenken in einem noch helleren Lichte erscheinen lassen (Herzog Albert von Sachsen-Teschen).

Künstler-Sammler.

In erster Linie waren es wohl dankbare Schüler, die Zeichnungen ihrer Lehrer oder anderer berühmter Meister aus Verehrung, nicht minder aber des geistigen Gewinnes und steter Anregung halber an sich brachten. Grimmer, ein Schüler Grünewalds, «hat, was er von ihme können zusammentragen, fleissig aufgehoben. Absonderlich hat er nach seines Lehrmeisters Tod von desselben Wittib allerhand herrliche Handrisse, meistens in schwarzer Kreid und theils fast Lebens-Grösse gezeichnet, bekommen, welche alle nach dieses Grimmers Ableben obgedachter Philipp Uffenbach (Grimmers Schüler) als ein nachsinnlicher berühmter Mann an sich gebracht[1]». Dabei wechselten die Gesichtspunkte von einem zum andern. In der Regel sammelte man während der Wanderschaft für die eigene zukünftige Werkstatt Mustergiltiges, um daran zu lernen oder lernen zu lassen. Kamen hier nur Unterrichtszwecke in Betracht, so trat bei anderen, wie z. B. bei Vasari, bereits ein historisch-kritisches Prinzip zu Tage, jedem einzelnen Künstler gerecht zu werden und ein Entwicklungsbild der Zeichnung zu geben, selbst wenn manche Blätter von seinem Standpunkte aus «mehr plump als gut» erscheinen mochten[2]. Bei der Mehrzahl galten glanzvolle Namen, die einen Schmuck des Atelierbestandes bilden sollten. Guido Reni kaufte in Rom einen berühmten Band mit 100 Raffael-Zeichnungen[3]. Maratta hatte nach Malvasia eine reiche Sammlung von Domenichino-Blättern (*infinità di disegni, che ho veduto in Roma*, III, 483; IV, 337). Vielfach erhielten sie die Weihe der Freundschaft und des Gedenkens. Man verehrte einander gute Studien, ein Brauch, der sich durch alle Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Raffael sandte 1508 Francia ein Presepe und ersuchte dafür um die Historie der Judith als Gegengabe[4]. Michelangelo schenkte seinem Schüler Antonio Mini den Leda-Karton und viele andere Zeichnungen[5]. Geistliche Maler wie Fra Bartolommeo hinterließen ihre Schätze dem Kloster und den Nutzgenuß den Schülern. Etwas Gewöhnliches war es, wenn Lehrer dem abziehenden Gehilfen ein Erinnerungsblatt

[1] Sandrart, T. A. I, 236.

[2] Vas. Mil. I, 258. — Über die Sammlung Vasaris: Springer, Kunstgesch. III, 124. — Alph. Wyatt: Le libro dei disegni du Vasari, Gaz. des Beaux Arts IV, 1859, p. 329—351.

[3] *Se si trovavano il libro famoso de' cento disegni di mano tutti di Rafaelle, che comprò Guido in Roma* (Malvasia IV, 58).

[4] Guhl, Künstlerbriefe I, 123.

[5] Vas. Mil. VI, 620; VII, 201, 276—277.

überreichten oder in dessen Büchlein zeichneten, oder wenn Künstler untereinander geschäftsmäßig tauschten.

Ob nun der Grundstock durch Schenkung, Vererbung (Franc. Melzi, De Viti, Giul. Romano, die Gehilfen Van Dycks)[1] oder Kauf erworben, er bildete die Veranlassung zu der weiteren Vermehrung. Seit dem 16. Jahrhundert gehörten Zeichnungensammlungen direkt zur Ausstattung eines renommierten Ateliers oder, wie man es damals gerne bezeichnete, eines Studio[2]. Das *Dilettarsi di disegni di valenti maestri* war ein Zeichen von Wohlstand und Intelligenz. Dabei überschritt der Eifer wohlsituierter Künstler weit den Schulbedarf, so daß ihre Einrichtungen denen vornehmster Sammler glichen. Die Beschreibung Malvasias (II, 238) von dem Studio des Tiburzio Passerotti, das mit jenem des Camillo Bolognini konkurrierte, gibt einen lebendigen Einblick in die reichen Sammlungen, die er schon von seinem Vater empfangen und ins ungeheure vermehrt hatte. «Er besaß von den seltensten Zeichnungen der Hervorragendsten, von denen allein er vom Kardinal Giustiniani für sechstausend Lire erworben hatte; ferner alle berühmten Stiche, eine Menge römischer Reliefs, eine endlose Anzahl antiker Modelle, zahlreiche seltene Bücher, konservierte Monstra, Kameen, Edelsteine, versteinerte Dinge, Götzenbilder und sonstige Merkwürdigkeiten. Es gab keinen Gesandten in Bologna, keine durchreisende vornehme Persönlichkeit, keinen Fremden, der nicht jene beiden berühmten Stätten gesehen und bewundert hätte.» (Siehe auch oben S. 217 die Schilderung der Carracci-Werkstatt.)

Im Norden.

Rubens' fürstliches Haus, gefüllt mit Kunstschätzen, war berühmt. Sir Peter Lelys Kunstkabinett wurde 1682 für 26.000 Pfund Sterling verkauft. Außerdem hatte er nicht weniger denn 3000 Handzeichnungen. Rembrandts Sammeleifer war so groß, daß sein Vermögen schließlich darunter zusammenbrach. Was hatte dieser Meister, wenn wir sein Inventar durchsuchen, an fremden Handzeichnungen! Einen Band der größten Meister aller Jahrhunderte, einen Band Miniaturen, einen großen Band mit Brouwer-Zeichnungen, einen mit Ansichten und Monumenten von Rom, ein kleines Büchlein mit Federskizzen von Pieter Lastmann, ein zweites mit Rötelzeichnungen, ein Büchlein mit Ansichten von Tirol von Roland Savery usw.[3] Von dem Marinemaler Jan van de Cappelle († 1680) wissen wir laut Inventar, daß er mehrere Tausende von Zeichnungen, davon 500 Rembrandt, nach Gegenständen geordnet, besaß[4].

Diebstähle.

Eine besondere Art des Sammelns bildete das Stehlen von Zeichnungen, das sich schon frühzeitig in Italien einer gewissen Beliebtheit erfreute und als ein eigentümliches Dokument künstlerischer Wertschätzung angeführt werden darf. Die Viten melden manche Beispiele. Vasari führt Parmegianino als ein Opfer einer Beraubung durch Antonio da Trento an, Mander den Marten van Heemskerck[5]. Während der Inventuraufnahme der Cavaceppi-Sammlung in Rom

[1] Die Witwe des Künstlers beklagte sich in einem Bittschreiben an die Krone, daß die Bilder und andere dem Künstler gehörige Effekten von Personen ererbt wurden, die kein Recht dazu hatten (L. Cust, A Description of the Sketchbook by S. Anthony Van Dyck, London 1902, p. 2).

[2] Die Franzosen sagten um 1625 ‚*mon estude*' (Bonnaffé, op. cit., p. 245).

[3] Hofstede, Urkunden über Rembrandt, S. 189 ff, Nr. 263, 264, 270.

[4] Ibidem, S. 412. [5] Vas. Mil. V, 227. — Mander-Floerke I, 345.

verschwanden gleich 14 Bände[1]. Auch im Norden tauchen Entwendungen auf, wie z. B. das Verschwinden des Van Dyckschen Skizzenbuches aus der Chatsworther Bibliothek[2], oder einer Sammlung Raffaelscher Blätter aus dem Besitze des Malers Wicar aus Lille durch den Händler Antonio Fedi, von denen ein Teil an Ottley verkauft wurde[3]. Besonders gefährlich waren im 18. Jahrhundert die sogenannten «Dessinateurs», verunglückte Künstler, die an größeren Kabinetten Beschäftigung in der Ausstattung und Restaurierung fanden und gelegentlich mitgehen ließen, was unbemerkt auf die Seite gelegt werden konnte[4].

Liebhabersammlungen.

Fürstliche und bürgerliche Kunstfreunde (Dilettanti, amatori) kamen als Sammler erst in zweiter Linie in Betracht, und zwar zunächst jene, welche zu bedeutenden Meistern in freundschaftlicher Beziehung standen, ihnen Gönnerdienste leisteten oder sich selbst mit Zeichnen befaßten[5]. Lorenzo Medicis Vereinigung vieler Zeichnungen und Kartons von Masaccio, Uccello, Fra Giovanni, Filippo und anderen einheimischen und fremden Meistern, die eine Schulungsstätte für alle Florentiner Künstler und gleichzeitig den Grundstock der Uffizien bildeten, darf als eine frühe und vielfach nachgeahmte Betätigung auf diesem Gebiete gelten. In Modena pflegten die Herzoge Alfonso III. und Alfonso IV. die vom Kardinal Alessandro d'Este (1569—1624) ererbte Sammlung (Fagan, p. 4) und in Mantua die Gonzaga den Nachlaß Giulio Romanos, einschließlich der Raffael-Originale.

Geistliche Sammler.

Geistliche Würdenträger vom Kardinal herab bis zum einfachen Frate legten sich Klebebände an. Eine der bedeutendsten fürstlichen Sammlungen war jene

[1] Kurt Cassierer, Die Handzeichnungssammlung Pacetti (Jahrb. d. pr. Kunsts. 43, S. 67).

[2] Erst 1830 in der Auktion des S. J. Reynolds wieder zum Vorschein und in den alten Besitz gekommen (L. Cust, op. cit., p. 3).

[3] O. Fischel, Raphaels Zeichnungen, Text zu I, S. 10.

[4] So verschwand durch den Architekten und Dessinateur, gleichzeitig auch ‚Inspecteur de la Galerie des dessins originaux' des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, François Le Febre eine große Anzahl Dürer-Zeichnungen aus der Albertina, von denen einige 20 später nach Bremen gelangten. Joseph Grünling war zunächst Käufer und Vertreiber. Laut Auktionskatalog (Wien) besaß Grünling 1823 nur 7 Stück Dürer-Blätter. Erst 1827 verzeichnete Heller in dessen Sammlung 55 Nummern. Es hatte also innerhalb von vier Jahren ein Zuwachs von 48 Stück stattgefunden. Aus welcher Quelle Grünling geschöpft hat, erfahren wir aus einem Schreiben dieses geschickten Händlers an Harzen in Bremen vom 16. Mai 1827, das mir Direktor Gustav Pauli in einer Abschrift freundlichst zukommen ließ: «Ich kann Ihnen verlässlich versichern, daß die Waare ganz schön und vollkommen ächt sey; ich verstehe mich doch auf diesen Artikel, wie Sie wohl wissen. Dencken Sie, daß der Einkauf von mir unter sehr günstigen Umständen gemacht worden und wenn Ihnen eine saldierte Rechnung des ehemaligen Herzog Albertschen Galleriedirektor Le Febre angewiesen ist, so können Sie durch selbe ersehen, daß ca. 40 Stück dieser Sammlung um 460 fl. baar und billig bezahlt worden, es mögen fast alle von dem verstorbenen Herzoge beseitigte und an Le Febre gekommene Blätter seyn, da der Herzog so viel erhielt und wohl bey sich wiederholten Zeichnungsgenre nicht alles damals behalten und aufnehmen wollte.» Am 22. August 1827 schreibt er weiters an Harzen, er hätte jetzt 77 Stück Originalzeichnungen von A. Dürer, er sende sie mit den saldierten Anschaffungsnoten von Le Febre. Zur vollständigen Beleuchtung des Falles dienen die beiden Daten: der Tod des Herzogs 1822 und längstens 1826 das Scheiden Le Febres aus der Sammlung; erst 1827 folgte die Ernennung Franz Rechbergers zum Direktor und die Neuordnung der Albertina.

[5] So Lomazzo (Tratt., p. 20) von König Franz von Frankreich, der sich mit dem Zeichnen amüsierte und fleißig darin übte.

des Kardinals Leopoldo de' Medici (1675), der die Schätze Vasaris und Vincenzo Borghinis übernommen hatte. Sein fachkundiger Berater war Filippo Baldinucci (1624—1696)[1]. Fra Ignatio Dante, matematico di Sua Santità, hatte ein *libro di disegni, ch'egli fà di mano di tutti vanlentuomini dell'arte*[2]. Und was man in Florenz und Rom tat, das geschah auch in den übrigen Städten. (Kardinal Borromeo, Padre Resta in Mailand, Abb. 319).

Wie Marcantonio Michiel 1530 für Venedig verschiedene Hinweise auf Sammlungen gab, so für jene im Hause Gabriele Vendramin[3], führte Malvasia (III, 467) für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts eine anerkennenswerte Aufzählung von italienischen Zeichnungensammlern an, wenngleich an dieser Stelle nur von Carracci-Blättern die Rede ist. «Gedenke ich jener endlosen Zahl ihrer Zeichnungen, die durch meine Hände gingen, außer jener großen Menge, die bei dem Kardinal Leopold von Toscana, bei den Hoheiten von Modena, bei den Herren Bonfigliuoli in Bologna, den Herren Negri, Pasinelli, Valerio Pelazzi sich befanden, und meiner 300 Stück, ohngeachtet der ungeheuren Zahl, die auswärts gingen nach Frankreich und England, so ist man fast betroffen. An 600 Entwürfe für die Galerie Farnese allein befanden sich im Besitze des L'Angeloni in Rom.» Aus derselben Quelle erfahren wir für Reni-Zeichnungen die Liebhabernamen Marchese Cospi, Sirani, Giovanni Paolo[4]. Zu leidenschaftlichen Sammlern gehörten die Kunstschriftsteller, vor allen Vasari, Baldinucci (Florenz), Bellori (Rom), Malvasia (Bologna).

Carracci-Zeichnungen.

Weniger ein Sammeln als vielmehr ein Ricordo war es zu nennen, wenn Reisende in Rom zur Erinnerung an die Antiken und die berühmten Kunststätten (Sixtina und Stanzen) zeichnerische Kopien mit in die Heimat nahmen. Gabriele Vendramin (Venedig) hatte ein Quartbändchen mit Silberstiftzeichnungen nach römischen Altertümern erworben[5]. Nach Bellori rühmte sich Luca Giordano, daß er die Loggien und Stanzen 12 mal, die Konstantinschlacht 20 mal gezeichnet habe. Wenn wir aber auf derselben Seite erfahren, daß sein Vater aus dem Handel mit derartigen Kopien *(col far mercatanzia de'medesimi)* keinen geringen Nutzen zog, solange des Sohnes Arbeiten *(spezialmente de' disegni)* von Fremden gekauft wurden, so ergibt dies für Erzeuger und Abnehmer erst das richtige Bild. Es handelte sich ersteren nicht mehr um den Begriff Kunstübung und letzteren nicht um Originalzeichnungen[6].

Kopien als Ricordi.

Im Norden sammelten Herrscher wie Kaiser Rudolf II., Ludwig XIV., Karl I. und Georg III. von England, Gustav III. von Schweden und Katharina von Rußland. Der Adel und schließlich die Bürgerkreise schlossen sich an (Thomas Earl of Arundel). In Nürnberg (die Imhoff), Augsburg (Fugger), Basel (Amerbach), Innsbruck, Frankfurt[7], Dresden, Erlangen, Dessau, selbst nordwärts in Stettin entstanden Sammlungen aller Art und zu dem wesentlichen

Der Norden.

---

[1] Walter Bombe, Uffizien-Zeichnungen (Cicerone VII, 141). — Notizie de Professori del Disegno I, p. 2, Torino 1768.

[2] Malvasia II, 245.

[3] Anonimo Morelliano, Ausgabe Th. Frimmel, Quellenschr. f. Kunstgesch. N. F. I, S. 109; englische Ausgabe von G. C. Williamson, p. 125.

[4] Malvasia IV, 80.

[5] Frimmel, Anonimo Morelliano, op. cit., S. 109.

[6] Bellori, Le Vite 306 ff.

[7] Sandrart, T. A. I, 236.

Bestande einer Kunstkammer (Kunstkämerlin, Rüst- und Kunstkammer), die jedweden echten und wertlosen Raritätenkram enthalten konnte, oder auch zu einer größeren Bibliothek gehörte der Klebeband mit ‚Federriß', das ‚Buch voller Fisierungen von allerhant meistern' (Visierungsbücher). Man liebte den Ausdruck: der Dissigno oder auch Dissigni und Fisierungen[1]. Außer Dürer und Holbein, deren Studien man allzeit verlangte, aber wegen ihrer Seltenheit nur schwer erreichen konnte, schätzte man Goltzius, Äg. Sadeler, Rottenhammer, Kager, Hopfer etc.[2]. Als bevorzugt galten miniaturartige Ausführungen, direkte Miniaturen (H. Hofmann, D. Fröschel), ausgeführte Studien oder Kupferstichzeichnungen[3]. «Schön und sauber» spielte eine große Rolle. Risse mit Pentimenten (‚doppeltem Hauptstrich') waren verpönt und Angebote mit solchen Untugenden wurden zurückgewiesen[4]. Außerdem legte man Stammbücher (Albums) an und ließ sich von Künstlern kleine Eintragungen allegorischen, historischen oder genreartigen Inhalts machen[5]. Dazwischen prunkten kleine Porträte der Familie, der Verwandtschaft und Freundschaft mit Versen und Gedenksprüchen; die Kunst selbst kam oft schlecht weg.

Materielle Ausnützung.

In dem Momente, als der materielle Wert der Zeichnungen erkannt ward, schenkte man denselben schon bei Inventaraufnahmen eine gewisse Aufmerksamkeit. Wohl die früheste Einschätzung, die uns begegnet, ist jene der Zeichnungen Fra Bartolommeos nach dessen Tode durch Lorenzo di Credi 1517, der 839 Blatt und 12 Skizzenbücher mit 30 Fiorini bewertete[6]. Dadurch erwachte auch bald das allgemeine Bestreben, sie materiell auszunützen. Zunächst von Seite der Erben und Verwandten. Einer der Söhne Raffaellino del Garbos versandte Blätter seines verstorbenen Vaters um niedrige Preise an alle Kunstliebhaber[7]. Nach Armenino verkaufte 1556 eine Tochter Perino del Vagas den väterlichen Nachlaß um 55 Goldskudi an einen Mantuaner Händler, der wieder an die Fugger in Antwerpen lieferte[8]. Auf Luca Giordanos Vater wurde schon hingewiesen. Allmählich befaßten sich auch die Künstler selbst mit dem vorteilhaften Verkaufe. Ciro Ferri soll aus Zeichnungen mehr Gewinn als aus

[1] Phil. Hainhofer, op. cit. S. 275, wo eine deutsche Kunstkammer (um 1610—1619) beschrieben wird: «An den Wänden stehen eingefaßte Kästen, darinnen fürnehme schön gebundene verehrte vnd kunstbücher, Item Mathematische instrumenta globisphaerae vnd numismata antiqua, aufgerollte Schriften, mappae, landtaffeln, dissegni, vnd dergleichen auffgehoben werden; wol auch schöne künstliche urwerck, musikalische instrumenta.» — J. v. Schlosser, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.

[2] Über Dürerzeichnungen-Sammlungen vgl.: Heller, Dürer, 2. Bd., S. 33 ff.

[3] Hainhofer, S. 60: «Vom Goltio glaub Ich sey nit viel Federriß zu bekommen, dan er alt und im Gesicht und Hand so zart Ding nit mehr vermag; Egidius Sadler aber zu Prag soll guet mit reissen sein; von desselben Hand kündte Fröschel E. F. G. was bekommen.»

[4] «Dem Kilian hab Ich den doppelten haubtstrich (Pentiment) an der Venere verwisen; sagt, er habe sein müessen, weil ihme die Axel ein wenig zulang gerathen. Mit diesem hab Ich mich mit dem andern Federriß, welcher schön und sauber, auch in ebenso eingefaßt, vmb 12 duc. verglichen.» (Hainhofer, S. 104)

[5] Hainhofer, S. 59.

[6] Das Inventar mitgeteilt bei F. Knapp, Fra Bartolommeo, S. 275.

[7] Vas. Mil. IV, 235.

[8] Armenino, p. 72.

seinen Bildern gezogen haben[1]. Parmegianino mußte während der feindlichen Invasion in Rom 1527 seine Sicherheit mit der Ablieferung von *disegni d'acquerello e di penna* erkaufen, die ihm als eine Art Kontribution abgenommen wurden[2]. Auch im Norden finden sich ähnliche Verwertungen. Wir wissen, daß Dürer in den Niederlanden mit Zeichnungen lohnte. Isaak Bullart (1599—1672), ein Kunstfreund und Nachbar A. Brouwers, erzählt, daß dieser, wenn der Wirt nicht mehr borgen wollte, noch in der Schenke rasch eine Zeichnung anfertigte und sie an einen seiner Gönner schickte, um sie in Geld umzusetzen[3].

Künstler als Händler.

Derartige gelegentliche Verkäufe oder Verwertungen kommen indes gegenüber dem regelrechten Handel seitens einzelner spekulativer Künstler kaum in Betracht, die im Süden wie im Norden den eigentlichen Sensalen eine starke Konkurrenz boten. Maler und Kupferstecher galten selbstverständlich als bessere Experten, sie hatten *buon gusto e intendimento* und nützten das Vertrauen mehr oder weniger redlich aus. Man pflegte ‚ihres raths' im Zeichnungen- und Bilderhandel. Dafür erhielten sie meist ein oder mehrere Blätter zur Vermehrung ihrer eigenen Kollektion. Benedetto Luti dankt auf diese Weise dem Maler Agostino Ratti[4]. Im Norden bildeten sie wie in Italien in den einzelnen Städten die einzigen Sachverständigen, die bei Privatkäufen oder zur Zeit der Messen nach allen Seiten hin zu vermitteln hatten[5]. Deutschland wurde meist von Venedig aus mit Kunstware versorgt, wo z. B. um 1600 die Sadeler einen regen Kunsthandel trieben und selbst zu den großen Märkten nach Augsburg, Nürnberg, Frankfurt gezogen kamen. Man stellte in den Wirtshäusern Bilder, Skulpturen und Zeichnungen zur Schau, lud zur Besichtigung ein, trank und handelte (Hainhofer, S. 106). In den Werkstätten und Bilderläden hatte man gleichfalls geheim und offenkundig immer einiges auf Lager. Herzog Wilhelm V. von Bayern († 1626) kehrte bei Rottenhammer ein, ‚so offt er hero komet vnd ist froh, wann er nur Fisierungen von Ihm haben mag'[6]. Rottenhammer und Kager waren besonders betriebsam. Sandrart erzählt von sich, daß er selbst zwei Bücher mit Handrissen von Raffael, Giulio Romano, Polidor, Tizian, Veronese u. a. m. um 3500 Gulden an den Residenten Spiring im 's Gravenhaag verkauft habe[7]. Und so blieb es bis ins 19. Jahrhundert. Der Stecher Georg Wille besorgte von Paris aus für viele deutsche Fürsten Studien französischer Meister.

Eberhard Jabach.

Daneben gab es allüberall Kunsthändler, Vermittler, Sensale und selbst gute Sammler, die im Tausch und Verkauf Anregung, Vergnügen und gelegentlichen Gewinn erhofften. Ein echter Typus dieser letzten Art war der bekannte Pariser Bankier Eberhard Jabach aus Köln, der mit Geschmack und reichen Kenntnissen auch geschäftliche Routine zu verbinden wußte. Er erwarb das Meiste aus Italien, oft gleich en bloc. In dem eigenhändig geschriebenen Verzeichnis seiner Kunstschätze finden sich nicht weniger als 2631 aufgespannte Zeichnungen, 1516 nicht

[1] Pascoli, Vite I, 176.

[2] Vas. Mil. V, 225.

[3] Académie des Sciences et des Arts, hsg. 1682 von seinem Sohne Ignaz Bullart, II, 547.

[4] Bottari, Lettere VI, p. 165.

[5] Hainhofer, S. 104 und 113: So hab Ich Ihme auch noch etliche getuschte guete Verzaichnussen von alten maistern, so mir Rothenheimer (Rottenhammer) selbs herauß geklaubt, per f. 12 abgehandlet.

[6] Ibid., S. 4.

[7] T. A. I, Vorrede zum 3. Buch, S. 56.

aufgespannte und 1395 Figuren und Köpfe angeführt[1]. Im Jahre 1671 gingen diese Blätter in den Besitz des französischen Königs über. Im allgemeinen gelten nationale Gesichtspunkte. In Italien kaufte man italienische, in Holland holländische Werke; Frankreich, England und Deutschland verhielten sich mehr international. Dabei wurden gewisse, heute sehr degradierte Namen gleich den großen eingeschätzt. Reveley will wissen, daß am Anfang des 19. Jahrhunderts Zeichnungen von Mantegna, Michelangelo, Giulio, Polidoro, Bandinelli, Battista Franco, Parmegiano, Vasari, P. Testa und Cambiasi von kompetenten Kennern sogar den Gemälden dieser Meister vorgezogen wurden. Der eine Sammler geht auf die Vielseitigkeit der Schulen und Meister los, der andere auf die möglichste Vollständigkeit eines einzigen. Gerade diese Art Geschmacksverschiedenheit gereichte manchem Halb- oder Viertelkünstler zu einem posthumen Ruhme. Handzeichnungen der Bildhauer und Architekten sowie jene aus dem Kunstgewerbe finden, abgesehen daß sie sich nur in geringer Anzahl vererbt haben, vorübergehend Beachtung. Vasari, selbst ein eingebildeter Zeichner, hatte von Bildhauerzeichnungen keine gute Meinung, *perchè non hanno molta pratica nelle linee e ne'dintorni, onde non possono disegnare in carta*[2]. Bisweilen traten in der Sammlertradition Unterbrechungen ein und das Interesse ging plötzlich auf andere und nicht gerade ideelle Werte über, so daß die Mappen durch Generationen hindurch ihrem Schicksal überlassen blieben. Wiewohl der Louvre seit ca. 1670 nur Maler als Konservatoren hatte, so konnte F. Reiset um 1860 noch unberührte Pakete aus Jabachs Zeiten entdecken[3].

Wechselnde Geschmacksrichtungen.

Die materielle Wertschätzung von Zeichnungen wechselte von Jahrhundert zu Jahrhundert. Gute Namen — natürlich im Sinne der Zeit — hatten ihre guten Preise. Ein belehrendes Beispiel für das Jahr 1671 bieten die Einschätzungen E. Jabachs, der uns folgende summarische Aufstellung hinterlassen hat:

Materielle Bewertung.

2631 dessins d'ordonnances collés à 100 livres[4],
1516 „ non collés à 25 livres und
1395 „ figures et testes à 5 livres.

Dabei sollen sich in der ersten Abteilung angeblich 640 Blatt Raffael und Schule befunden haben, 448 aus der venezianischen und lombardischen Schule, 517 Florentiner, 653 Carracci-Schule und zeitgenössische, 309 Deutsche und Niederländer. Für sämtliche 5542 Blatt erhielt er 177.205 livres angeboten, so daß ein Stück auf ca. 40 M. zu stehen kam[5]. Bei dem 100 Jahre später erfolgenden Verkaufe der P. J. Mariette-Sammlung an den Louvre wurden für 1300 Stück à 40 Frcs. in Summa 52.000 Frcs. gezahlt[6]. Beide Verkäufer hatten noch zu billigen Preisen erworben. Ähnlich stand es in Holland. William II. von Devonshire (1665—1729) kaufte eine aus ca. 500 Blatt bestehende Sammlung

[1] Les Amateurs de Dessins français du XVII[e] siècle, Introduction des II. Bandes: Inventaire général des Dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Paris 1908. — F. Reiset, Notice des Dessins au Musée du Louvre. Paris 1866, p. VIII.

[2] Vas. Mil. I, 169. [3] F. Reiset, ibid., p. XXIX ff.

[4] Zur Zeit Ludwigs XIV. galten 100 livres = 126 M.

[5] Inventar Jabachs als Manuskript in der Bibliothèque nationale (siehe Reiset, op. cit., p. VIII—XIII). — Ch. Blanc, Le Trésor de la curiosité, p. XLIX ff. — Nach Fagan, S. 122 soll er 221.883 L. erhalten haben. [6] Nach Fagan, p. 79.

von dem Rotterdamer N. A. Flinck um 12.000 fl.[1]. Als Beispiel aus neuerer Zeit diene die billige Übernahme der über 1000 Stück zählenden Sammlung Filippo Baldinuccis, die an die Strozzi übergegangen war und 1806 durch Denons Vermittlung um 12.000 Frcs. an den Louvre abgegeben wurde (Reiset, p. XLIII).

Einschätzung der Meister.

Einzelne Meister fanden nur eine zeitliche, nicht objektive Einschätzung. Landschaften von A. v. Everdingen und Berchem konnten im 18. Jahrhundert Rembrandt-Blätter um das Zehn- bis Fünfzehnfache übersteigen. Ihm wurden 1776 sogar Van der Kabel oder Van der Does vorgezogen. Noch 1774 erhielt man zwei Rembrandt-Skizzen um 4·15 fl.[2]. Während selbst 1844 Zeichnungen dieses Meisters sich in der Auktion De Claussin zwischen 30 und 100 Frcs. bewegten und nur 1 Blatt auf 700 ging, vermochte Adriaen de Velde Preise von 1365 bis 2665 Frcs. zu erreichen[3]. Boucher verkaufte seine Zeichnungen zu je zwei Louisdor[4]. Der Wert stieg mit dem Grad der Ausführung, die *Dessins arrêtés, terminés* waren gleichzeitig die *Dessins capitaux*[5].

Spekulation und Auktionen.

Gegenüber den Gelegenheitsverkäufen stand die Speculation en gros, das Aufkaufen eines künstlerischen Nachlasses oder einer schon bestehenden Sammlung und das Parzellieren derselben an richtiger Stelle und zur richtigen Stunde. Ein geschäftlicher Brauch, der sich namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr und mehr steigerte und bis zu den heutigen Kunsthändlereinrichtungen entwickelte. Den Höhepunkt allen Sammeleifers weist das 18. Jahrhundert auf. Eine enorme Anzahl von Liebhabern, Messieurs les Curieux und Künstlern einerseits, Händlern und Vermittlern anderseits entwickelten in Paris als Mittelpunkt ihre geschäftige Tätigkeit. Die Anzahl der Kunstkabinette hatte sich hier vervierfacht. Es ist dies jene Zeit, wo D'Argenville in seiner Einleitung über die Kenntnis der Handzeichnungen 1762 die begeisterten Worte schreiben konnte: «*Les dessins des grands maîtres étant tout esprit, forment une curiosité des plus piquantes; ils sont la meilleure instruction pour un amateur. C'est une source féconde, où il peut puiser toutes les lumières, qui lui sont nécessaires; il conversera pour ainsi dire, il s'instruira avec ces hommes célèbres: en examinant un recueil de leurs desseins, il se familiarisera avec eux*[6].» Von derselben Zeit gibt Frédéric Reiset folgende Schilderung: «Um die Mitte des Jahrhunderts scheint sich das von den Amateurs und dem Publikum geäußerte Interesse an Handzeichnungensammlungen in einer empfindlichen Weise gesteigert zu haben. Man war bis dahin nicht besonders geneigt, dieser Art von Curiosité eine besondere Wichtigkeit beizulegen, und hatte 1741 das wunderbare Kabinett Crozat um wahrlich übertrieben geringe Preise verkaufen lassen. Mariette und einige Sammler, ebenso erfahren wie er, zogen daraus den Vorteil, auf billige Weise Zeichnungen zu erwerben, die ihr Kabinett berühmt machten und ihnen eines Tages das Zwanzigfache einbringen sollten. Schon die öffentlichen Versteigerungen zogen in ihrer Aufeinanderfolge die Aufmerksamkeit

[1] Fagan, p. 26 und 35.

[2] Auktion Jan Lucas van der Dussen, Amsterdam 1774, Kat. S. 133, Nr. 119.

[3] Le Cabinet de l'Amateur, Paris, III (1844), p. 415. [4] Mannlich, op. cit. S. 56.

[5] Vgl. Heineken, Idée général d'une Collection complète d'Estampes, 1771, S. 520.

[6] D'Argenville, Abrégé, 2. Aufl., p. XXXVIII; er besaß selbst eine hervorragende Sammlung. — Vgl. Dresdner, Kunstkritik I, S. 316, Note 52.

auf sich. Man nahm den Brauch an, sie durch wohlredigierte Kataloge anzukündigen. Indem das Publikum bemerkte, daß die Kunstobjekte ihren Wert behielten, ja daß sich die Preise mit der Zeit erhöhten, vermochte es nicht mehr das Monopol dieser verlockenden Erwerbungen nur einigen großen Herren oder leidenschaftlichen Sammlern zu überlassen. Die Auktionen Coypel, des Herzogs von Tallard, Potier, de Julienne, Boucher, Huquier, Lempereur . . . enthielten sowohl schöne Zeichnungen als Bilder: die Liebhaber wuchsen aus der Erde und die Preise waren schon recht verschieden von jenen der Vente Crozat[1].»

Entstehen kleiner Sammlungen.

Um die Jahrhundertwende waren durch die politischen Umwälzungen, Plünderungen der Schlösser, Aufhebung der Klöster starke Bewegungen in den alten Beständen eingetreten. Das Auflösen kostbarer Bibliotheken mit mancherlei Klebebänden erzeugte ein reges Sammeln von Seite der Bürgerkreise, und in dem Maße, als sich die erwünschten Versteigerungen von Jahr zu Jahr mehrten, erstanden in allen Hauptstädten zahlreiche kleine Kollektionen[2]. Aber diese neugegründeten Kabinette, wie man sie nunmehr bezeichnete, überlebten ihre Gründer nicht lange und kurz nach deren Tod erschien der in französischer Sprache geschriebene Auktionskatalog[3]. Dem alten Standpunkt hinsichtlich der Vorliebe für ausgeführte Blätter war man treu geblieben, ein Prinzip, das den Besitzern wenig Vorteile brachte. Man vergriff sich dabei nicht bloß durch Erwerbung von reinlich gezeichneten Kopien, sondern ermutigte auch die Verfälscher, sich dem Zeitgeschmacke anzupassen. Der hauptsächlichste Handel vollzog sich in Paris, London und Amsterdam. Besonders die letztgenannte Stadt hatte sich neben Paris zu einem Hauptpunkt für Ein- und Verkauf erhoben, was die folgende freilich unvollständige Aufzählung der wesentlichen Auktionen von 1760—1800 dartun mag. Auktion Hughier 1761, Baart 1762, Walraeven 1765, Yver 1766, Van der Dussen 1774, de Bourg 1776, Croese 1779, Nepveu 1784, Maarseveen 1793, Van Amstel 1800. Später folgten Venedig, Frankfurt, Leipzig, Wien.

Bergekommissäre.

Als die französischen Heere Europa heimsuchten, zog mit dem Generalstab auch ein ‚Bergungskomitee' aus, an dessen Spitze Chevalier Wicar und der Musealdirektor und Zeichnungsliebhaber D. Denon standen. *Nos armées d'Italie et d'Allemagne ramènent de leurs conquêtes des toiles, des dessins. Les commissaires alliés de 1815 décimaient hélas! ce glorieux butin de nos victoires et enlevaient le meilleur* (Musée du Louvre, Gillot etc., Paris 1882)[4]. Leider ist uns von einer Rückgabe von Handzeichnungen nichts bekannt geworden, da dieselben zum großen Teile in die Mappen einzelner Experten wanderten[5].

Lehrbehelfe.

Es war auch jene Zeit, wo die jungen Adeligen Englands, Frankreichs und auch Deutschlands bei ihrer großen offiziellen Tour durch Europa es als Ehrensache betrachteten, neben Bildern, Skulpturen, Münzen und Medaillen auch

[1] Reiset, op. cit., p. XXXIV.

[2] Siehe Einleitung über die Entstehung der Sammlung Derschau (Katalog Derschau, Nürnberg 1825, p. IV).

[3] Nach Donath, Psychologie des Kunstsammelns, S. 65, erschienen die ersten Auktionskataloge im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in Holland.

[4] Fagan, p. 70.

[5] Als 1826—1827 die Sammlungen Denons versteigert wurden, brachten sie 250.000 Frcs. ein (Fagan, p. 29). — Robinson, A critical account, op. cit., p. XV.

Zeichnungen zu erwerben, die nach der Reise in den heimatlichen Schlössern zur Aufstellung gelangten und den Grundstock zu mancher heute bereits öffentlich gewordenen Sammlung abgaben. Hatte schon die Medici-Kollektion in Florenz der allgemeinen Belehrung gedient und versuchte man in Frankreich durch Verwendung von Akademieprofessoren als Konservatoren (Lebrun, Mignard, Antoine und Charles Coypel u. a.) die zeichnerischen Schätze des Louvre für Unterrichtszwecke auszunützen und durch Ausstellungen im Apollosaale zu popularisieren (die erste am 15. August 1797)[1], so fallen die Gründungen öffentlicher Institute in den übrigen Ländern doch erst ins 19. Jahrhundert[2]. Die Veranlassung dazu boten in der Regel die Akademien, welchen die fürstlichen Sammlungen als Lehrbehelf überlassen wurden. Heute noch erfreuen sich manche dieser Anstalten einer stattlichen Anzahl von Meisterblättern (Wien, Düsseldorf, Venedig).

England.

Auch in dieser Periode betätigten die Künstler einen lebhaften Eifer. Zu den italienischen und französischen traten die englischen, J. Richardson sen., Th. Hudson, S. J. Reynolds, B. West, W. Young, R. Cosway, u. a.[3]. Manche wie Young und Baillie bildeten sich zu betriebsamen Händlern aus. Als ein derartiger Typus darf der Radierer William Baillie († 1792) gelten. Er hatte Bilder, Stiche und Zeichnungen auf Lager; äußerst geschickt, versuchte er sich in allen Techniken, frischte alte Platten auf (Rembrandt), um neue Abdrücke zu liefern, faksimilierte Handzeichnungen aller Schulen und schuf eigene in der Manier alter Meister. Er war es auch, der die Hundertgulden-Platte Rembrandts in vier Stücke zu zerschneiden und so vermeintliche Abdrucksraritäten auf den Markt zu werfen den Mut hatte.

Der heutige Markt.

Der Charakter des heutigen Marktes scheint sich nicht gerade zu seinem Vorteile entwickelt zu haben. Echte, wahre Kunstempfindung hat vielfach dem Kunstverstand weichen müssen, man will selbst Fachmann sein oder läßt sich gut beraten, um Werte auf Hausse anzulegen, man verbindet mit Snobisme eine Art von feinfühligem Börsensinn, der dicke Dollar konkurriert mit Pfund und Mark. Nur auf diese Weise lassen sich die exorbitanten Preise der Vorkriegsjahre erklären. Eine zweite Ursache dieser Steigerungen wird neuestens in dem Bestreben seitens der Kunsthändler geltend gemacht, zwischen den schon seit lange bestehenden hohen Werten hervorragender Stich- und Radierungsqualitäten und den nicht auf gleicher Höhe befindlichen und doch weit selteneren Zeichnungen einen besseren, mitunter auch tatsächlich berechtigten Ausgleich zu schaffen. Weniger motiviert erscheinen die während der Nachkriegsjahre bezahlten Unsummen, durch die man, von wilder Kauflust erfaßt, alles Qualitative an sich zu raffen bemüht war, um die rasch erworbenen Banknoten in reelle Ware umzusetzen.

Klebebände.

Neben den vereinzelten Fällen, wertvolle Blätter oder gezeichnete Porträts zu rahmen[4], handelte es sich, wie die Medici-Kollektion, Vasaris, Rembrandts

[1] Reiset, op. cit., p. XL.

[2] Z. B. Berlin 1830; Wien, Albertina, 1847.

[3] Robinson, op. cit., p. XIII.

[4] Een Bacchus geteekent met de pen van J. Conincx in een ebbe lijst (Ebenholzrahmen). Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. V, 152.

und andere Sammlungen beweisen, fast immer um die Aufstellung in Klebebänden, Kunstbüchern (Libri di disegni, Dessins en volumes, Kunstboeken), Klein- und Großfoliobänden, in welchen die Originale nicht immer gerade liebevoll versorgt sein mochten. Umrahmte auch Vasari, wie noch manche aus seinem Besitz stammenden Blätter beweisen, seine Lieblinge mit linearem und figuralem Dekor, so war dies eine vereinzelte Sorgfalt und Wertschätzung. Die große Masse erfuhr nur ein grobes Ein- und Nebeneinanderkleben. Das Einfügen nannte man in Italien *accomodare in un libro* (Malvasia II, 245). Die wenigen noch erhaltenen Beispiele alter Aufstellungen aus dem 17. oder 18. Jahrhundert machen auf den modernen Konservator einen erschreckenden Eindruck. Nicht einmal die Künstler hatten hierin viel Erfahrung, geschweige denn die damaligen «Kunstkammerer» und Bibliothekare.

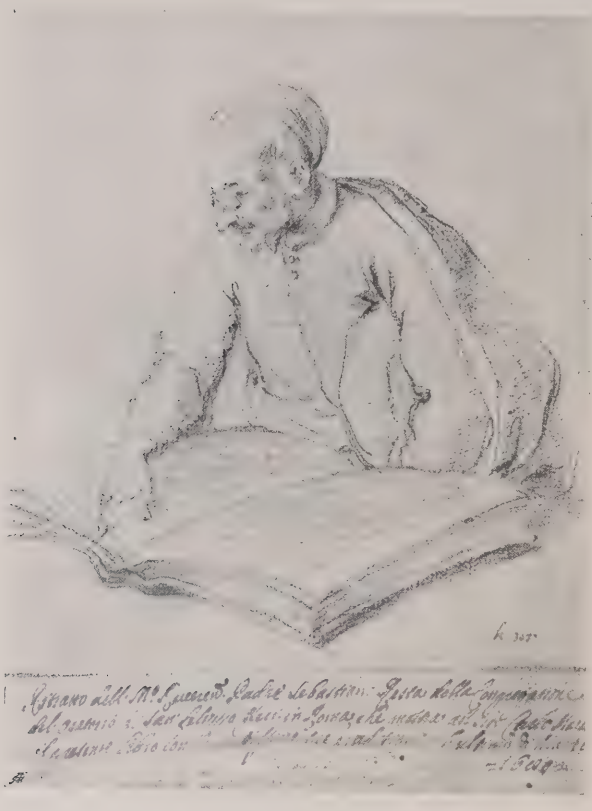


Abb. 319. Carlo Maratta. Der Sammler Pater Seb. Resta.

Abbildung 319 führt uns den fleißigen Sammler Pater Resta († 1696) vor einem seiner großen Klebebände nach einer Zeichnung seines Zeitgenossen und Geistesverwandten Carlo Maratta vor[1]. In Bildern, die Galerie-Interieurs darstellen, sieht man neben Kupferstichbänden auch aufgeschlagene Zeichnungenbände auf Tischen ausgelegt. Langatmige, in Zierschrift geschriebene Titel füllten meist das ganze erste Blatt[2]. — Von wenigen historisch geschulten Sammlern abgesehen wie Vasari, der seine Originale

Anordnung.

[1] Die Unterschrift lautet: «Ritratto dell Mᵉ Reverend. Padre Sebastiano Resta della Congregatione del Oratorio di San Felippo Neri in Roma, che mostra all Sig. Carlo Maratta il presente libro con le accutissime sue eruditioni. L'ultimo di Marzo 1689.» Den größten Teil seiner Sammlung hat Monsignore Marchetti in Arezzo erworben, dessen Neffe sie an Lord Sommers verkauft zu haben scheint (Seidlitz, Leonardo II, 29). Abb. aus Publ. der Chatsworth-Sammlung Taf. 70. Rötel.

[2] So lautet z. B. die Titelinschrift des Johann Weychard Valvasor-Sammelbandes vom Jahre 1685 in Agram folgendermaßen: Vnderschidliche Geistliche und Weltliche Riß vnd Zeichnungen von Vnderschidlichen Mahlern vnd Künstlern gueten vnd schlechten gezeichnet vnd gerissen . . . welche mit Sonderbahrem Fleiß zusamben gebracht durch Johann Weychard Valvasor.

in fünf Bänden chronologisch untergebracht[1], oder Filippo Baldinucci, der die bedeutende Sammlung des Kardinals Leopoldo de' Medici unter diesem und unter Cosimo III. mit vielem Fleiße in mehr als hundert Bänden angeordnet und eingereiht hatte[2] — die ersten Versuche einer wissenschaftlichen Aufstellung —, galten in der Regel rein äußerliche Prinzipien, ein Gruppieren nach Inhalt wie: Altes Testament, Neues Testament, Geschichte usw. oder nach Köpfen, Händen, Füßen, Draperien, Kompositionen und Entwürfen, Landschaften, Pflanzen und Blumen. Ansichten von Städten, Schlössern oder Porträts bildeten sehr beliebte Gruppen. Die Zeichenmittel wie Feder, Kreide, Rötel führten zu Unterabteilungen. Ploos van Amstel hatte seine landschaftlichen Blätter in kolorierte und unkolorierte ohne Rücksicht auf Nation und Meister eingeteilt[3]. Rembrandt besaß Studien von Lastmann, in solche mit Rötel und mit der Feder gesondert.

Eine eigenartige und nicht gerade lobenswerte Aufstellung bildete das Tapezieren ganzer Wände mit Handzeichnungen oder Stichen. Das Kabinett des François Filhol (um 1658) war «*tapissé de plus de sept à huit cens dessains de la main des peintres de l'antiquité et de ceux de nostre temps en griffonnemens, à la pierre noire, à la sanguine, laveure, croquez ou hachez, grisaille, camaïeux et peinture*[4]».

Karton-aufstellung.

Erst im 17. Jahrhundert scheint sich die Einzelaufstellung auf losen Kartons durchgesetzt zu haben. Vornehme Sammler wie Jabach ließen die nach persönlicher Anschauung hervorragenden Blätter aufmontieren und schmückten sie mit linearen Umrahmungen, von den Franzosen *Dessins d'ordonnances collés et dorés* genannt[5]. Minderes kam in Umschläge[6]. Trotzdem enthielt das «Mindere» oft gute Originale, die, weil nur flüchtige Skizzen, gewissermaßen ausgeschieden wurden. In der von Jabach zurückgesetzten Abteilung *(le rebut de toute sa Collection)* befanden sich z. B. die Skizze Raffaels zur Maddalena Doni, Zeichnungen von Michelangelo und anderes Wertvolle[7]. Die Kartonaufstellung erhielt bald ein besonderes Gepräge und trug der persönlichen Eitelkeit und dem Wunsche insoweit Rechnung, durch eine bestimmte Egalisierung aller Blätter der Nachwelt gleichzeitig den Besitzer anzuzeigen. Besonders geschmackvoll ging P. J. Mariette vor: *Il les fixait lui-même sur les feuilles de carton bleu encadrées d'un filet d'or e d'une tinte rappellant la couleur dominante. Le nom de l'artiste était inscrit dans un cartouche dessiné avec goût*[8]. Einen der wenigen Belege bietet eine Zeichnung von Fra Bartolommeo (Frankfurt, Städel 451) mit der Schildchenaufschrift: Fuit olim G. Vasari, nunc P. J. Mariette. Aber auch bei der Kartonausstattung verfuhr man oft gegen alle Regeln der Konservierung, indem die aus den Bänden gewaltsam entfernten Blätter rücksichtslos beschnitten, gewaschen, retouchiert oder gar völlig überzeichnet wurden. Noch grausamer verfuhr

---

[1] Vas. Mil. I, 258, n. 2.

[2] Baldinucci I, p. 4. — Reiset, op. cit., p. XLIII.

[3] Catalogus der teekeningen etc.... von Cornelis Ploos van Amstel. Amsterdam 1800.

[4] Bonnaffé, p. 108.

[5] Reiset, op. cit., p. XIV.

[6] Ploos van Amstel besaß außer seinen «Kunstboeken» zahlreiche «Omslagen», die er mit Buchstaben bezeichnet hatte.

[7] Reiset, op. cit., p. XXI.

[8] Fagan, p. 34. — L. Clément de Ris, Les Amateurs d'autrefois, Paris 1877, p. 340.

man mit Skizzenbüchern. Und was Liebhaber oft übersahen, das leisteten sich die Händler, um eventuell beschädigte Stücke wieder auf den Glanz herzurichten.

Konstatierung der Zusammengehörigkeit.

Die Zusammengehörigkeit der heute in alle Welt zerstreuten Blätter einer alten Sammlung ist nur in den allerseltensten Fällen für die eine oder andere Gruppe konstatierbar. Alte Inventare, wie z. B. jenes der Antaldi-Sammlung, in Oxford als Manuskript aufbewahrt, gehören wohl zu den größten Seltenheiten[1]. Ebenso geben gewisse äußere Kennzeichen, falls noch sichtbar, wie z. B. Vasaris Umrahmungen oder die Lettern R. V. für eine Gruppe Raffael-Zeichnungen[2] oder daraufgesetzte ausgeschriebene Künstlernamen von gemeinschaftlicher Handschrift noch einen Hinweis auf ihre Herkunft. Schwieriger ist es, aus Preisziffern und Nummern einen Zusammenhang herauszufinden. Erst die handschriftlichen oder eingedruckten oder trocken eingestempelten Marken, die nach Fagan um 1600 beginnen, gestatten einen absolut sicheren Schluß auf die Zusammengehörigkeit, weit bestimmter als alte Auktionskataloge mit ihren oft nur summarisch angegebenen Bezeichnungen wie: «4 Stück Köpfe, 5 Landschaften etc.» Alte Sammlermarken schützen vor dem Verdacht einer modernen Fälschung, aber nicht vor einer alten Kopie. Nur in wenigen Fällen gelingt es, Zeichnungen hinsichtlich des Besitzwechsels durch Jahrhunderte hindurch bis auf ihren Urheber zurückzuverfolgen, wie z. B. die Dürer-Zeichnungen der Albertina oder einige Raffaels, z. B. die Studie zur Disputa in dem Städelschen Institut (Nr. 379)[3].

Sammlermarken.

Reproduktionen.

Gutsituierte Künstler und Sammler besaßen den Ehrgeiz, eine Auswahl ihrer Originale durch Stecher und Radierer reproduzieren zu lassen. Man begann damit schon im 16. Jahrhundert, denn das Stechen nach Zeichnungen berühmter Meister hatte für die Graphiker immer einen besonderen Anreiz. Handelte es sich zunächst auch nicht um Faksimiles, da auf der Platte gerne eigene Zutaten, Hintergründe oder Vereinfachungen angebracht wurden, so bildeten dieselben doch eine Vorstufe für die eigentlichen Reproduktionen. Marcanton stach nach Zeichnungen Francias, Raffaels und nach Michelangelos Karton die Gruppe der Kletterer. Seine Freiheit in der Behandlung der Vorlage steht im Gegensatz zu dem Begriffe Originalwirkung und doch entwickelte sich auf diesem Umweg die weitere Form möglichst strichgetreuer Nachahmung. Simon Guillain arbeitete schon um 1646 in Rom nach An. Carracci-Originalen[4]. Besonders zahlreich erschienen derartige Publikationen im 18. Jahrhundert, so in Paris die zweite Folge der Jabach-Zeichnungen von 1754[5], Cabinet du Roy (Louvre) 1763, Mariette 1775, Basan (s. a.), A. Neyman 1776; in Venedig von A. M. Zanetti 1749, 1785 und 1786; in Amsterdam von Ploos van Amstel 1765; in Dresden jene

[1] Abgedruckt in: J. C. Robinson, A critical account of the Drawings by M. Angelo and Raffaello, p. 343.

[2] Fischel, Raphaels Zeichnungen, Einleitung, S. 1.

[3] Raffael, De Viti, Crozat, Mariette, Lagoy, Dimsdale, Lawrence, König Wilhelm II., Städel.

[4] *Diverse figure al numero di 80 disegnate di penna da Ann. Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Guilino, Roma 1646*, kl. Fol.

[5] Die erste war zu Lebzeiten Jabachs durch Ch. Macé radiert worden: Recueil de 283 estampes grav. à l'eauforte.

des Grafen Brühl 1752; in Nürnberg von Praun 1776; in Wien durch Adam Bartsch 1782; in London Claudes Liber veritatis 1777. Im folgenden Jahrhundert steigert sich die Anzahl der Ausgaben, zumal sich die öffentlichen Sammlungen daran beteiligen. An Stelle der Stiche und Radierungen tritt nun die Lithographie. Eine Vollständigkeit der Aufzählung konnte mit Rücksicht auf das überreiche Material hier nicht angestrebt werden und ich verweise in erster Linie auf die fleißige Zusammenstellung in dem bereits zitierten Werke Rudolf Weigels. So unzureichend diese einzelnen Folgen gegenüber der präzisen photomechanischen Reproduktion uns heute auch erscheinen mögen, so bieten sie uns doch zwei Vorteile: den Einblick in alte Bestände und mitunter einen Ersatz für verschollene oder verloren gegangene Originale.

* *
*

Kopie, Pasticcio und Fälschung.

Nach Zeichnungen.

KOPIEN. Nach dem im Kapitel ‚Zeichnerische Vorstufen' behandelten Entwicklungsgang eines Künstlers darf es nicht Wunder nehmen, wenn sich heute in guten alten Sammlungen wie auch in kleineren Privatkollektionen eine recht beträchtliche Anzahl von Zeichnungen zu dem Kopienmateriale bekennen muß, einem Material, das leider von Jahr zu Jahr immer bedenklicher anschwillt[1]. So manche «Perle» vornehmen Besitzes, durch Jahrhunderte geschätzt, gut gefaßt und gesichert, entpuppte sich eines Tages dem kritischen Auge als Nachzeichnung. Das heutige exakte Studium, ein reicher photographischer Vergleichsapparat sowie weitgehende Forschungen auf dem Gebiete der Gemäldekunde reißen manche erste Namen in den Staub und bereiten der betreffenden Musealleitung — bei aller Liebe zur Wahrheit — mitunter recht wehmütige Stunden. Und gerade die alten nordischen Sammlungen haben an diesen traurigen Erfahrungen viel voraus. Die Gesichtspunkte ihrer Gründer waren oft einseitige, die Fachkenntnis eine geringe, geriebene Vermittler meist die Berater der übereifrigen Liebhaber. Man ging auf Berühmtheiten aus und bevorzugte fleißig ausgeführte Zeichnungen, von der irreführenden Meinung befangen, daß alle Großen auch Freunde eines peinlichen Pinsels oder eines minutiös zeichnenden Stiftes gewesen seien und daß gerade hierin ihre Meisterschaft liege. Daher kommt es, daß eine so berühmte Sammlung wie die Albertina in ihrem alten Inventar an 126 Raffael-Zeichnungen anführt, in Wirklichkeit aber kaum 20 Originale aufzuweisen vermag. Bei solchen Opferungen auf dem Altare der Kritik darf man es als ein Glück bezeichnen, wenn aus Meisterzeichnungen Schülerwerke werden und wenn sich von dem Typus eines großen Schulhauptes, der sich im Laufe der Zeit durch Vermischung seiner Arbeiten mit jenen seiner Jünger und Nachahmer getrübt — allmählich die verschiedenen Einzelkräfte wieder ablösen. Es vergeht kein Jahr, daß nicht von dem Gesamtwerk Rembrandts Blätter abgestrichen und einem Schüler oder gar einem Kopisten zugeteilt werden. Auch ein Künstler wie Altdorfer, immerhin ein Schulhaupt, mußte in den letzten Dezennien Zeichnungen an wiedererstandene Schüler wie Wolf Huber, Meister I. Z. u. a. abgeben.

Original oder Kopie.

Es soll daher bei jedem Spezialstudium eines Meisters, bei der strengen Fixierung seiner Werke, wozu heute mehr als je das Handzeichnungenmaterial herangezogen wird, stets die kritische Frage vorangestellt werden, ob Originale, Kopien oder Nachahmungen vorliegen. Gerade in dem ausgedehnten, unübersichtlichen und daher so wenig durchgearbeiteten Gebiete der Zeichnungen

[1] Die Leipziger Stadtbibliothek enthält nicht weniger als 26 Bde. Nachzeichnungen. K. Cassierer, Die Handzeichnungensammlung Pacetti (Jahrb. d. pr. Ks. 43. S. 75).

drängt sich diese Notwendigkeit auf. Die Masse offenkundiger Kopien erzeugt berechtigtes Mißtrauen und just über Blätter erster Meister die schwankendsten Urteile. Selbst die mit größter Gewissenhaftigkeit und unter Heranziehung aller Behelfe gearbeiteten Kollektivausgaben und Kataloge von Dürer, Rembrandt, Raffael mußten sich berechtigte Abstriche gefallen oder manches Fragezeichen anhängen lassen. Sammler und Kustoden stehen vielen Fällen ratlos gegenüber. Man weicht der Angelegenheit oft in der Weise aus, daß man zweifelhafte Blätter in die Abteilung der minderwertigen stellt und so kurzerhand mühevolle Erörterungen erspart, unter welchen Voraussetzungen und in welcher Absicht diese mißliebigen Kopien entstanden sein könnten. Weit schwieriger und verantwortungsvoller erscheint die Aufgabe, wenn Ansichtsendungen mit wünschenswerten Ergänzungen, guten Namen und günstigen Preisen zu rascher Entscheidung drängen und eine sichere Prüfung erheischen. Hier Verhaltungsmaßregeln geben zu wollen, wo nur durch jahrelanges Studium und Beobachten erworbene Erfahrungen maßgebend sein können, wäre ein eitles Bemühen. Viele der hier in Betracht kommenden unscheinbaren Einzelheiten liegen ebenso wie die realen Erkennungszeichen in jedem Falle anders und entziehen sich der Verallgemeinerung.

Merkmale.

Indes soll eine Originalzeichnung alle inneren und äußeren Merkmale aufweisen, die ein unmittelbares Erfinden, ein bewußtes Gestalten innerhalb ihres Zeitstiles und Schulkreises kennzeichnen: Persönlichkeit des Ausdruckes, Ursprünglichkeit der Form und Bewegung, organischen Aufbau, wie es die rasch und energisch schaffende Phantasie erheischt, Freiheit der Strichführung, ohne jede Rücksicht auf Entwurf und Pentiment.

Sie darf nicht enthalten: einen zeitfremden Ausdruck, besonders in den Gesichtern, pedantisches Bestreben, das Wesentliche und Unwesentliche gleichmäßig auszuführen, Flachheit der Gesamtführung durch die gleiche Behandlung von Vorder- und Hintergrund, mißverstandene Partien, Unsicherheit oder gar Ängstlichkeit in der Linie, harte, durch wiederholtes Überfahren verdickte Konturen, auffallend falsche Verhältnisse mit der dem Kopisten eigenen Neigung, den Maßstab während der Arbeit zu vergrößern, Überfluß an Schattierungsstrichen, Linien-Konfusion an komplizierten Stellen, Vorzeichnungsspuren selbst für nebensächliche, im Originale rein zufällig entstandene Schnörkel[1]. Vergleiche Abb. 320 und Abb. 321[2]. Gerade das genaue Beobachten von Linien mit starken Biegungen ist belehrend. Das wiederholte mühsame Ansetzen der Feder an solchen Stellen, das verbessernde Abrunden der entstandenen Ecken verraten sicher den Kopisten (Abb. 322)[3]. Es gibt Beispiele, wo man dem

[1] Um 1762 sagte man ungefähr so: *Un dessein peiné, fait lourdement, incorrect, sans esprit et sans touche est sûrement une copie. ... Les premières pensées, les ésquisses faites d'un trait de plume ou de crayon, par la franchise de la main peuvent être regardées comme originales.* D'Argenville: Abrégé I, p. LVIII ff.

[2] Aus Oxf. Dr. II, Taf. 11 und 12. Die Konturen der Kopie entstanden durch Pausen. Taf. 11 aus Coll. Antaldi, José of Amsterdam, Lawrence. — Robinson, Cat. p. 169, Nr. 47; p. 318, Nr. 7. — Fischel, Raphaels Zeichn., Kritik, S. 31, Nr. 61.

[3] Aus einer alten Rembrandt-Kopie auf Schellenkappenpapier: Parabel vom ungebetenen Hochzeitsgast, Albertina, Inv. Nr. 8801. Ausschnitt. Naturgröße.

Original zuliebe, vielleicht auch aus weniger harmlosen Gründen, sogar Pentimente genau nachzeichnete (Abb. 321 Kopf des Johannes).

Abb. 320. Raffael, Studie zur Madonna mit dem Stieglitz. Oxford.

Erkennungshilfen.

Wer je nach Originalen gezeichnet hat, wird in der Erkenntnis dieser Dinge manchen Vorteil voraushaben und Differenzen herausfühlen, die sich weder dozieren noch beschreiben lassen; er wird auch aus der allgemein geltenden Übung, Original und Kopie in photographischen Nachbildungen nebeneinander zu halten, größeren Nutzen ziehen, weil der Unterschied nirgends so deutlich

zum Ausdrucke kommt als auf dem Wege der Reproduktion. Das Flache, Flaue tritt hier auffallend hervor. Glücklicherweise ist uns für einzelne Meister ein gesichertes Vergleichsmaterial erhalten geblieben, um an demselben das

Abb. 321. Kopie von Abb. 320. Oxford.

Auge zu üben und sich in zweifelhaften Fällen zu orientieren. Schwieriger sind Zeichnungen zu prüfen, wenn dasselbe mangelt. Außer den bereits angeführten Kennzeichen müssen dann auch rein äußerliche Anhaltspunkte wie Papier, Wassermarken, Grundierungsverfahren, Zeichenmittel befragt werden, ob sie zeitlich konkordant sind.

Mehrfache Kopien.

Nicht uninteressant für das vergleichende Studium sind Fälle, wo gleich mehrere Zeichnungen um die Echtheit streiten. Dieselben in guten Abbildungen nebeneinander zu stellen und Partie um Partie zu überprüfen, gewährt dem Auge eine gute Schulung. Der seinerzeit wohlgemeinte Brauch, die relativ beste als Original hinzustellen, wird heute nur vorsichtig aufgenommen. Beispiele wie die vier Judith-Blätter nach Francia oder die drei Exemplare des Löwen nach Rembrandt[1] beweisen, daß das Original auch verloren gegangen sein kann.

Stecherkopien.

Oft ergeben sich scheinbare Rätsel, so z. B. wenn die Kopie dem Original gegenüber im Gegensinne erscheint. Erst der zur ersteren gefundene Kupferstich erklärt die Frage. Gerade die Graphiker sind es, die eine Flut von Kopien nach Zeichnungen und Stichen in die Welt gesetzt haben. Die Abstufungen von einer glücklich nachempfundenen Kopie bis zur kindischen Nachahmung sind endlos und darin liegt das Unleidliche im Umgang mit dieser Materie. So leicht mühsam hervorgebrachte Kopien auszuschalten sind, so kompliziert werden Fälle geschickter, scheinbar improvisierter Federzeichnungen. Das seinerzeit hochgeschätzte Callot-Skizzenbuch der Albertina wurde erst 24 Jahre nach der von Thausing publizierten Ausgabe von O. Levertin als ein Kopienwerk des Stefano della Bella nach Callots Radierungen und anderen Vorlagen festgestellt[2]. Eine besonders klippenreiche Partie lieferten jene Zeiten, in denen man sich mit der Reproduktion von Originalen beschäftigte. Nicht immer behalf man sich mit der Durchgriffelung und direkten Übertragung der Vorlage auf die Platte, sondern mühte sich ab, vorher den Duktus mit Anschwellung, Auslauf und allen Zufälligkeiten auf dem Papiere einzuüben, um der Schwierigkeiten leichter Herr zu werden. So technisch richtig dieser Weg war, so gefährlich wurden die Produkte. Man braucht nur die Nachahmungen Bartolozzis, der über 100 Guercino-Zeichnungen reproduzierte, zu betrachten, um das Verfängliche solcher Resultate zu begreifen (Abb. 135).

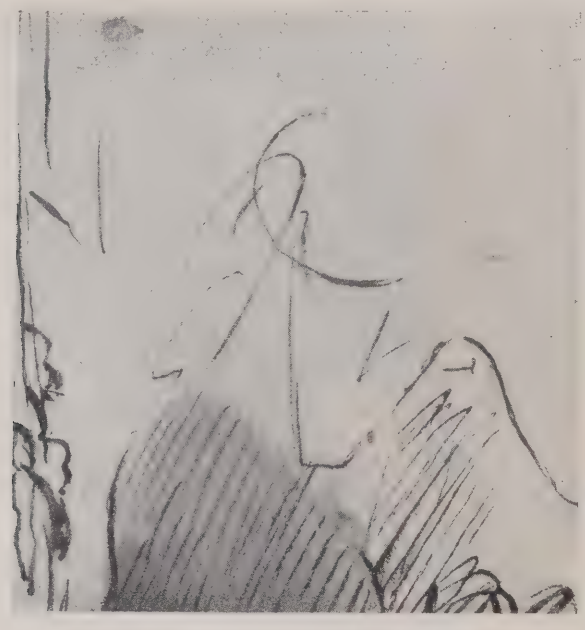


Abb. 322. Kopistenstriche aus einer alten Rembrandt-Kopie.

[1] Liegender Löwe in der Albertina, Teyler Museum und Auktion Boerner 27. Juni 1899, Kat. Nr. 462. Vgl. Hofstede de Groot, Nr. 1465—1467. Nach ihm daß Original verschollen.

[2] Thausing, Livre d'Esquisses de Jacques Callot, Paris 1880 und Oskar Levertin, Stockholm, Callots Skizzenbuch in der Albertina (Zs. f. b. K., N. F. 1904, 15, I. 177).

Ersatzkopien.

Eine andere, ihrem Zwecke nach wesentlich verschiedene Kopierung von Originalen war jene von Seite der Besitzer berühmter Blätter veranlaßte Wiederholung. In der Voraussicht, daß sie sich gelegentlich davon trennen sollten, ließen sie von besonders geschätzten Studien Kopien anfertigen. Anders können wir z. B. die aus der Sammlung De Viti stammenden Raffael-Kopien nicht erklären, die gleich auf die Rückseiten der noch behaltenen Originale gezeichnet wurden[1]. Desgleichen erfahren wir aus einem Brief E. Jabachs vom 10. März 1671, daß er sich 64 Kopien nach Raffael und Giulio habe machen lassen *(que j'avais fait faire avec soin pour m'en servir un jour au défaut des originaux)*[2], bevor er, finanziell gezwungen, die Sammlung an Ludwig XIV. abgab. Ebenso wurden einige Partien des Chatsworther Van Dyck-Skizzenbuches angeblich von dem Sammler Hugh Howard kopiert[3] (derzeit im Printroom), *pour s'en servir?* Heute läßt man die Lieblingsstücke photographieren. Leider gerieten solche Veranlassungen in Vergessenheit und schon nach einer Generation tauchten die Kopien da und dort als Originale auf.

Pausekopien.

Von den freien Kopien sind die Pause-Kopien zu unterscheiden, die von jungen Gehilfen, Kupferstechern und ebenso von Fälschern herrühren. Bietet sich die Gelegenheit, eine nach der Kopie angefertigte Oleat-Schablone auf das Original zu legen, so wird sich die auffallende Deckung aller Formen sofort erweisen. Häufig begegnen uns solche nach Rembrandt, so «Esau verkauft Jakob das Recht der Erstgeburt», Original im Museum Fodor, Amsterdam (Rembrandt Handz., III. Folge, 87), Kopie im Brit. Mus. (I. Folge, 106); oder Job wird von seiner Frau verspottet (Orig. in Stockholm, Kopie Albertina).

Nach Gemälden.

Wichtig für die Forschung ist die Feststellung und wissenschaftliche Ausnützung zeichnerischer Kopien nach Gemälden, mitunter sogar nur nach gestochenen Reproduktionen derselben. Halten sich die Kopisten im allgemeinen auch möglichst genau an ihre Vorbilder, so muß hier doch bemerkt werden, daß sich bei jedem freien Nachzeichnen, namentlich im verschiedenen Maßstab, von selbst Differenzen ergeben, die durch Ungeschick, Flüchtigkeit, Licht- und Raumverhältnisse, Zeitgeschmack noch gesteigert werden. Neben diesen unbeabsichtigten Abweichungen treten auch Änderungen, willkürliche Auslassungen auf, die sich der Kopist schon im Hinblick auf eine geplante Verwendung gestattete. Gerade diese Flüchtigkeiten und Abweichungen, besonders bei Einzelfiguren oder Körperteilen, machten es oft schwer, den Glauben an ein Original aufzugeben, wobei noch alte Notizen, alte Bezeichnungen als scheinbare Signaturen verführerisch mitsprachen[4]. Hier ist die sorgfältigste Prüfung vonnöten. Wer den Weg von allem Anfange gründlich betreten will, halte sich die Frage vor Augen: gibt es beglaubigte Originalzeichnungen dieses Meisters? Die Heranziehung derselben wird eine rasche

[1] Fischel, Raphaels Zeichnungen Taf. 15, Feder, als Rückseite einer echten Silberstiftzeichnung Taf. 16, Lille.

[2] Abgedruckt in Frédéric Reiset, Notice, p. XIII und XIV; vgl. Passavent II, 544/5.

[3] A Description of the Sketch-book by Lionel Cust, London 1902, p. 3.

[4] So konnte z. B. in das Zeichnungen-Corpus A. Dürers unter L. 354 eine unbeholfene Silberstiftkopie als «Entwurf zum Heller-Altar» geraten, trotz aller Bedenken, die in dem zugehörigen Texte bereits angedeutet sind.

Erkennungswege.

Entscheidung bringen. Fehlt das Vergleichsmaterial, kann der Weg zur Erkenntnis langwierig werden. Die Gesichtspunkte sind auch hier mancherlei Art. Der Kopist, der eine fertige Komposition vor sich sieht, zeichnet stets anders, als wenn er Selbständiges entwerfen würde, und man vermag aus der nachtastenden Linienführung mit häufigem An- und Aussetzen, aus einer überflüssigen Ausführung besonders im Kontur, aus falsch verstandenen Stellen, an dem Mangel an Pentimenten nicht unschwer eine Nachzeichnung zu erkennen. Meist interessiert den Kopisten nicht das ganze Gemälde, er wählt nur einzelne Figuren, Köpfe[1] und Bewegungsmotive in auffallend unsachlicher Zusammenstellung. Eine häufige Erscheinung ist das Fehlen landschaftlichen oder architektonischen Hintergrundes und der Basis. Die herausgehobene Figurengruppe erscheint oft wie silhouettiert auf der Papierfläche. Ein kurzer Ansatz zu einer nur im Gemälde vorhandenen Nebenfigur erweist die Entlehnung. Abb. 323 zeigt an der linken Schulter des Bischofs scheinbar eine Lücke, in Wirklichkeit den anstoßenden Kontur des hl. Georg aus dem Bilde Abbildung 324[2]. Ein Stück Architektur, welches eine Figur scharf abschneidet[3], eine charakteristische, nur durch eine bestimmte Komposition motivierte Bewegung oder sonstige Detailhinweise auf ein vollendetes Kunstwerk bilden weitere verräterische Kennzeichen. Berühmte alte Beispiele sind die sogenannten Leonardo-Köpfe in Straßburg und Weimar, welche nach dem Abendmahl kopiert wurden. Einzelne Bemerkungen der Kopisten über selbsterkannte Fehler wie: *più longo* (Uff. 1326) oder *più corte*, Notizen über Farbenangaben, meist nur durch Anfangsbuchstaben und Pfeile angezeigt, oder, wie schon erwähnt, über Ort und Aufstellung der Vorlage[4] geben gleichfalls deutliche Anhaltspunkte. Auch zeichentechnische Kennzeichen

Abb. 323. Anonyme Kopie, St. Ludwig, nach dem Pesellino-Bild.

[1] Z. B. Drei Köpfe aus einer Anbetung Jesu, welche schon durch die gemeinschaftliche Richtung ihres Blickes, durch ihr in der Luft hängendes Dasein ihren Ursprung verraten; als Original des Dirck Bouts abgebildet in der Städel-Publikation V, 6.

[2] Diese typische Kopie galt noch vor einigen Jahren als Original, allerdings wegen ihres schlechten Zustandes in Frage gestellt (Mackowsky, Zs. f. b. K., N. F. X, S. 81). Pinselzeichnung im Louvre, Bild in London, Captain Holford.

[3] Z. B. die Raffael-Kopie: Die Wasserträgerin aus d. Borgobrand, in der 1893 erschienenen Ausg. «Handz. alter Italiener i. d. Uffizien», v. Bayersdorfer (Taf. 14) als Orig. publiziert.

[4] Auf einer Louvre-Zeichnung des Louis Jacques Dumareau nach Fr. Trevisani lesen wir: Pinxit in aede Monatium S. Silvestri, Romae Franciscus Trevisani (Vgl. Invent. général de Dessins du Musée du Louvre V, p. 83, Nr. 3953 und 3954).

sind zu beachten. Am schwierigsten gestaltet sich das Erkennen bei Kopien aus dem 17. und 18. Jahrhundert, also jener Epoche, wo die Sucht, alles zu italisieren, auch die Zeichnung ergriffen hatte und Vlämen, Holländer und Franzosen in Florenz und Rom den Rötel und die Kreide so frei handhabten wie die einheimischen Künstler. Nur hervorragende oder zeichnerisch individuelle Meister mit der eigensten Handschrift ihrer Persönlichkeit ermöglichen es, eine richtige Diagnose zu stellen. Rubens', Van Dycks Studien aus Italien lassen sich leicht zusammenfinden. In der Mehrzahl der Fälle aber müssen wir uns mit der Feststellung von Nationalität und Schule begnügen.

Abb. 324. Fr. Pesellino, Madonna mit vier Heiligen. Bildausschnitt.

Bewertung.

Der Wert der Kopien für Forscher und Sammler kann so relativ und wechselnd sein, daß sich nur von Fall zu Fall eine exakte Beurteilung ermöglicht. Eine wertvolle Gruppe bilden jene, die uns für verlorengegangene Zeichnungen und Gemälde einen kompositionellen Ersatz bieten. Die heutige Forschung greift bei dem Studium eines Meisters gerne in das Kopienmaterial, um Rekonstruktionen zu schaffen[1]. Hat man doch Werke hervorragender Meister nicht bloß der Übung halber kopiert, sondern auch, um entfernt wohnenden Käufern eine Vorstellung von dem Originale zu geben[2].

[1] So geben uns eine Rubenszeichnung (Louvre) von dem Reiterkampf Leonardos, oder Rubenskopie (A.) nach Tizians Schlacht bei Cadore (A. P. 994), oder eine anonyme Zeichnung in München nach Tiepolos Bild in San Salvatore in Venedig: St. Augustinus noch eine Vorstellung dieser Werke. E. Sack, Tiepolo S. 69 und Abb. 143. — O. Fischel hat in seiner reichen Zusammenstellung: «Zeichnungen der Umbrer» tief in das Kopienmaterial gegriffen, um Peruginos Werk zu erweitern.

[2] Hainhofer sendet wegen Ankaufs eines Dürerbildes eine Zeichnungskopie an seinen Herrn: hiemit ein abriß von ainer tafel die Albrecht Dierer soll gemacht haben (S. 137).

Kopien können direkt zu historischen Dokumenten werden, wenn sie gleichzeitig alte Notizen über Autor, Aufstellungsort oder sonstige Bemerkungen enthalten. Bei ins Schwanken geratenen Benennungen alter Kunstwerke verhelfen die vom Kopisten notierten Bemerkungen mitunter zu einer gewissen Klarheit[1]. Im Laufe der Zeit auseinandergerissene und verschleppte Teile von vielteiligen Altarwerken finden durch seinerzeit vor dem unversehrten Original entstandene zeichnerische Kopierungen wieder ihre Zusammengehörigkeit[2]. Für den Kopisten selbst, falls sein Name aus der Zeichnung bestimmbar ist, erwachsen allerlei biographische Aufklärungen über seine Wanderschaft[3], über Einflüsse, die er empfangen, und welche Werkstätten er besuchte. In Verbindung mit anderen Quellen verdichten sich derartige Skizzenbuchfragmente zu bestimmten Forschungsresultaten. Leider entbehrt der größte Teil der aufgelösten Reisebücher durch Verstümmelung und Beschneidung der einzelnen Blätter vieler wertvoller Notizen, so daß — besonders in nordischen Sammlungen — die Mehrzahl als unausgenütztes Material in den Mappen liegen bleibt.

Schwankende Formen.

Von der unschuldigen Kopie, die eines Tages mit oder ohne Absicht zur Fälschung werden konnte, bis zu der in weniger harmloser Weise ausgeführten Nachahmung ist kein weiter Weg. Offene Flüchtigkeit der Kopisten kann nur zu leicht mit der auf Täuschung gerichteten Freiheit der Fälscher verwechselt werden. Einerseits geben sich Sammler, die nichts von Fälschungen wissen wollen, gerne noch mit Kopien zufrieden, anderseits wittern temperamentvolle Experten in jeder Kopie Schlimmes und scheuen vor keiner noch so unbegründeten Verurteilung zurück. Mangel an Erfahrung, namentlich gewisse zeitliche Vorfälle können zu solch wechselnden Auffassungen führen. Sobald irgendein Aufsehen erregender Betrug den Markt aufschreckt, erwachen Mißtrauen und Kritik gegen das zeichnerische Material, um nach kurzer Zeit abermals der Leichtgläubigkeit und Eitelkeit, diesen unwandelbaren Sammlereigenschaften, Platz zu machen.

Verfälschung.

So wenig eine harmlos entstandene Kopie eine Fälschung bedeuten kann, so gerät sie doch in das gefährliche Gebiet der letzteren, wenn sie geschickte Zutaten und Bearbeitungen erfahren hat, um eine Täuschung hervorzurufen (Verfälschte Kopien). So wenn auf Raffael-Kopien das der Urbiner Familie

[1] In dem Skizzenbuch Van Dycks Taf. VIII heißt es bei einem kreuztragenden Christus: Giorgion; eine Bestätigung, daß jenes in San Rocco zu Venedig befindliche Bild, über dessen Namensgebung Vasari zwar zwischen Tizian, Palma und Giorgione schwankte, noch im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts Giorgione zugeschrieben war, was auch der heutigen wissenschaftlichen Kritik am nächsten kommt.

[2] O. Fischel konnte aus einer Windsor-Zeichnung eines Unbekannten mit zwei Draperien seine sonstigen Gründe für die Zusammengehörigkeit der Florentiner Krönung Mariä von Fra Filippo mit der Berliner Predella erhärten (Amtl. Berichte a. d. kgl. Kunsts. Berlin, XXXIII, 172). — Eine anonyme Kopie nach Sartos Vallombrosa-Tafel (A.), von der heute nur mehr drei, teilweise sinnlos zusammengefügte Fragmente sich in der Florentiner Akademie befinden, gibt uns eine Vorstellung der ursprünglichen Zusammensetzung nebst Orts- und Zeitangabe (Wickhoff, Ital. Handz. der Albertina II, Sc. rom. 181. — Abbildung der Gemäldefragmente und der Zeichnung in Guinness, A. del Sarto, S. 46).

[3] Auf einer Joseph Heintz-Zeichnung: «nach Polidor Joseph Heintz Rom 1585», auf einer zweiten: «Joseph Heintz Rom 87 noch raphl in Camer del papa» (Albertina).

Antaldi zugeschriebene, gut klingende Sammlerzeichen R. V. unten in eine Ecke gesetzt wird[1]. Oder, der gewöhnlichste Fall, wenn Signaturen angebracht werden. Daß Kopien schon im 17. Jahrhundert als Originale in größere Sammlungen gelangten, erzählt Malvasia von den Zeichnungen des Reni-Schülers Sebastiano Brunetti, da derselbe mit seinen Kopien nach alten Meistern, die von Händlern erworben wurden, oft sehr Erfahrene täuschte und damit ausgezeichnete Studiensammlungen «verpestete»[2]. Die Fortsetzer von Neudörffers Nachrichten (1660) sagten von Hans Hoffmann, daß er Dürer so fleißig nachkopiert habe, daß viele seiner Arbeiten für Dürerische Originalien verhandelt wurden. Auch im 18. Jahrhundert lagen die Verhältnisse hiefür noch recht einfach und günstig, so daß die verfälschenden Maler und Händler emsigen Sammlern gegenüber leichtes Spiel hatten. Mannlich erzählt von Boucher, daß dessen Schüler nach seinen Originalen Kopien anfertigten, die der Meister vollendete und verkaufte[3]. Bei der Durchsicht mancher in jener Zeit zusammengestellten Erwerbungen fühlt man sich stets versucht zu fragen, ob die Unkenntnis der Käufer oder die Ungeniertheit der Lieferanten eine größere war, die den Originalen einen entsprechenden Prozentsatz von Kopien und Verfälschungen beizumischen verstanden.

Pasticcio.

NACHAHMUNGEN (PASTICCIO). Außer Kopien werden mit und ohne Absicht vornehmlich Nachahmungen, Pasticcio-Zeichnungen als Meisterzeichnungen ausgegeben. Sie haben das Gefährliche an sich, daß sie neben der Manier eines hervorragenden Künstlers eine gewisse Freiheit der Erfindung an sich tragen. «Kann man auch nicht den Geist großer Männer nachbildend erreichen, so gelingt es manchmal, ihre Hand nachzuahmen, die Manier ihres Pinsels, die Anwendung der Farbe und das Hinsetzen der Striche» (Watelet)[4]. Gerade im 18. Jahrhundert galt es als rühmliche Geschicklichkeit, sich das äußere Gepräge alter Meister anzueignen. Man prunkte damit, auch ein anderer sein zu können. Man prunkte in seinen eigenen Produkten mit der geschickten Anwendung von Effekten beliebter Gemälde und Zeichnungen. Es war ein selbstgefälliger Historizismus, sich in alten Formen aussprechen zu können.

Galt auch das Zeichnen in fremder Manier als traditionelle Übung und hatten alle Schulhäupter ihre harmlosen Nachtreter, so war es doch ein Unterschied, ob sich das Nachempfinden und Nachahmen in derselben Zeit und unter dem lebendigen Einflusse einzelner Meister vollzog, oder ob man sich in retrospektiver Weise und besonderer Absicht alte Vorbilder heraufholte. Der erstere Fall erscheint natürlich, der zweite gesucht und erregt Verdacht. Die Grenze zwischen freier Nachahmung und Fälschung ist papierdünn. Kaum daß derartige unsignierte Blätter in fremde Hände kamen, wurden sie bei Unwissenden zu Originalen oder bei Spekulanten zu erwünschten Verkaufsartikeln.

Nachahmungen in Italien,

Die Meister, deren Zeichnungen sich besonderer geschäftlicher Beachtung erfreuten, waren ungefähr dieselben, deren Gemälde für Galerien des 18. Jahrhunderts

[1] Robinson, A critical account, p. 342. — Fischel, Raphaels Z. (Repr.), Text z. Abt. I, S. 7 f.
[2] Malvasia III, 561. [3] Mannlich, op. cit. S. 56.
[4] Derselbe spricht in seinem Dictionn. des Arts (III, p. 1) zwar nur von den *Pastiches* in Bezug auf die Gemälde, doch charakterisiert er die Pasticcio-Maler in kurzer und scharfer Weise: *Comme singes ils étoient pleins d'adresse, comme hommes ils n'étoient que médiocres.*

gesucht wurden. Und darin liegt für den Forscher Grund genug zur Vorsicht. Von den Italienern waren es Raffael, Guercino, Guido Reni, deren graphischen Stil man sich anzueignen suchte. Der Maler und Radierer Giuseppe Cades (1750—1799) besaß für seine Zeit eine solche Fertigkeit im Nachahmen der Manier alter Meister, die er sich durch eifriges Kopieren in Rom und Florenz erworben hatte, daß seine Bilder und Handzeichnungen viele Kunstfreunde zu täuschen vermochten. Besonders führten seine Raffael-Zeichnungen selbst bei Mu-sealdirektoren zu ergötz-lichen Irreführungen[1]. Pal-mieri, später Professor in Parma, machte 1775 dem Stecher J. G. Wille, der ein-tauschte, kaufte und ver-kaufte und viele Paris passie-rende Aristokraten versorgte, über Bestellung Zeichnun-gen *dans le gout du Guerchin* für ein Louis[2].

Abb. 325. C. W. E. Dietricy. Ruhe auf der Flucht, in Rembrandt-Manier.

im Norden.

Von den Deutschen kam Dürer in Betracht, von den Holländern Rembrandt, Ostade, Dusart, Ber-chem und Van Goyen, von den Franzosen Watteau und Boucher. Insbeson-dere wurde die Rembrandt-Manier von vielen Künst-lern geschätzt. Schon zu seinen Lebzeiten kopierten manche Schüler nicht bloß seine eigenen Zeichnungen, sondern schufen auch selb-ständige Kompositionen in dessen Eigenart, die durch Jahrhunderte hindurch — viele bis zur Stunde — unter seinem Namen gingen; bloß deshalb, weil sie eine fertige zeichnerische Handschrift, alte bis auf die Rückseite durchgedrun-gene Tinte und alte Wasserzeichen, Amsterdamer Wappen oder Narrenkappe, aufwiesen. Namentlich im 18. Jahrhundert kam Rembrandt stark in Mode, indem man seine Gemälde und Radierungen nicht nur leidenschaftlich sammelte, sondern auch hinsichtlich der Technik und Beleuchtungsprobleme

[1] Ticozzi, Dizionario dei pittori, Milano 1818, I, 79. So verkaufte er eine seiner Raffael-Nachahmungen um 500 Zechinen.

[2] J. G. Wille, Mémoires et journal publ. p. G. Duplessis, Paris 1857, II, 1, 10.

nachahmte. Dies förderte nicht zum geringsten Teile die zeichnerischen Pasticcios. Man nannte solche Versuche «geistreiche Croquis in Rembrandts Manier», durchwegs Arbeiten ohne jedes geschäftliche Interesse, da selbst die Originale nur bescheidene Preise fanden.

18. Jahrhundert.

Frankreich und Deutschland stellten auf diesem Gebiete nennenswerte Nachahmer. Als einer der vielseitigsten sei C. W. Dietricy († 1774) hervorgehoben, der gleich dem Italiener Cades und dem Franzosen Bergeret in Dresden mit großer Geschicklichkeit in der Manier verschiedener Künstler zeichnete und Blätter schuf, welche seinerzeit täuschten, heute aber kaum mehr verblüffen. Er ahmte Rembrandt, Ostade, Van Goyen, selbst Watteau nach und hatte die Ehrlichkeit, manches zu signieren. Die Albertina besitzt eine reiche Auswahl seiner Pasticcios (Abb. 325)[1]. Für uns sind sie, auch unsigniert, leicht zu erkennen, da sie sich schon durch ihre modernen Zeichenmittel verraten. Seine Rembrandt-Zeichnungen sind mit einer braunen Farbe, die an der Oberfläche sitzt, und nicht mit Bister ausgeführt und seine geistlosen Figuren gleichen nur dem Äußeren nach Rembrandt-Typen. Ebenso kopierte der Leipziger Akademiedirektor Ad. Fr. Oeser (1717—1799) zuerst in faksimilierender Weise Rembrandt-Zeichnungen, um dann auch eigene Erfindungen zum Besten zu geben. Beide taten auf dem Gebiete der Zeichnung nur, was andere wie z. B. Johann Georg Trautmann (1713—1769) in Frankfurt a. M. in der Malerei anstrebten. Derselbe ahmte Rembrandt, J. M. Molenaer, Brouwer, Ostade, Craesbeck, P. Quast, A. v. d. Venne, G. Dou, E. v. d. Poel nach, Produkte, die auch unter diesem Namen verkauft wurden[2].

Von den Franzosen sind Norblin, Denon und Bergeret fast ausschließlich Rembrandtisten; W. Baillie in London radierte gleichfalls in der Manier dieses Meisters. Desfriches war ein schwacher Nachahmer von Ruisdael und H. Zachtleven (um 1770). Von den Holländern sei der Landschafter, Zeichner und Stecher Paul Constantyn La Fargue († 1782) genannt, dessen Nachahmungen A. Cuyps bescheidene Kenner zur Täuschung führten.

Reproduktionen.

Mehr noch als das Bestreben, im Geiste eines bestimmten Künstlers zu schaffen, boten die schon oben erwähnten, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien, Paris, Deutschland, London lebhaft betriebenen Ausgaben faksimilierter Handzeichnungen Veranlassung, sich in das Wesen und in die Technik alter Meister einzuleben[3]. So mancher der nachahmenden Stecher wurde übermütig und streute seine eigenen Produkte in die Mappen der Liebhaber und Händler. Viele von ihnen waren selbst Sammler und zutunliche Vermittler bei großen Herren. Es erscheint daher nicht unwichtig, die Mehrzahl dieser Zeichnungsstecher in der Fußnote anzuführen, ohne jede Absicht, die ganze Gruppe zu Fälschern stempeln zu wollen[4].

---

[1] Albertina, Inv. Nr. 3963. Pinsel.

[2] Joh. G. Trautmann und seine Zeitgenossen von Rud. Bangel 1914 (Stud. z. d. Kunstgesch., Heft 173).

[3] Zur Literatur: Ch. Blanc, Trésor de la curiosité, T. I, 1857, p. XXVIII. — R. Weigel, Die Werke der Maler in ihren Handz., Leipzig 1865, S. 3.

[4] Italien: Bossi, Gius. Canale, G. B. Cipriani, Faldoni, C. G. Gerli, Ign. Hugford, Mantelli, Mulinari, Santi Pacini, Rosaspina, Scacciati, Scotto, Silvester, Zompini. Paris:

Allgemeines. FÄLSCHUNGEN. Der Übergang vom Pasticcio zur Fälschung hing, wie schon bemerkt, nur von Zufall und Gelegenheit ab. Daher kommt es, daß das richtige Fälschertum in Zeichnungen gleichfalls erst Ende des 18. Jahrhunderts, also in einer Zeit begann, wo das Pasticcio blühte, wo gelegentlich der lebhaft angestrebten kupferstecherischen Reproduktionen, im Vertrautwerden mit den alten Manieren die selbständige Nachahmungslust erwachte, aber auch der Geschäftssinn, die eigenen Produkte gelegentlich und gut zu verwerten. Ein charakteristisches Bild für jene Zeit liefert Passavant, wenn er von dem Maler Pierre Nolasque Bergeret (1780—1863) erzählt: «*On sait, que M. Bergeret avait une prodigieuse adresse pour faire des dessins de maîtres, que les marchands ont vendus souvent comme des origineaux*». Dabei, heißt es weiter, war Bergeret auf dieses Talent stolzer als auf seine gemalten Historien und hatte ein eigenes Vergnügen, in Amateursammlungen seine Kopien oder Erfindungen unter illustren Namen wiederzufinden und zu erkennen[1]. Leider setzte er nicht hinzu, welche Meister in Betracht kamen.

Dessinateurs. Seit jener Zeit lauten die Nachrichten immer bestimmter und die Beobachtungen seitens der Kustoden verdichten sich zu einer allgemeineren, deutlicheren Erkenntnis. Sujets der verdächtigsten Art waren die sogenannten Dessinateurs großer Kabinette, welche in dem beständigen Umgangé mit Zeichnungen durch Restaurierungsarbeiten, Aufmachungen bald das Nachahmungsgeschäft los hatten. Da sie aber auch, wie z. B. von Le Febvre bekannt, selbst sammelten und Handel trieben, so wird man dem einen oder andern kaum unrecht tun, wenn man ihn der Fälschung bezichtigt. Ja selbst einzelne Musealvorstände, bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts durchaus Maler, betrieben das Handwerk und lieferten ihre Produkte nach auswärts. Daß man bei diesem System, wo Böcke die Gärtner waren, und bei der damals fast gänzlich ausgeschlossenen Kontrolle auch gute Originale aus der anvertrauten Sammlung durch gefälschte Stücke ersetzt haben mochte, darf gleichfalls nicht ausgeschlossen werden.

Holländische Fälschungen. Ein ehemaliger Maler-Kustode eines holländischen Kabinettes machte noch um 1880 auf Geheiß eines in Paris lebenden Holländers, namens Franken, nach holländischen Zeichnungen Kopien auf Schellenkappenpapier, die dann von Paris aus nach allen Seiten hin vertrieben wurden. (Nach freundlicher Mitteilung meines verstorbenen Freundes W. E. Moes in Amsterdam[2].) Wahrscheinlich war ein Teil jener Zeichnungen, welche anfangs der neunziger Jahre durch einen Wiener Agenten über München nach Wien gelangten, wo ich sie kennen lernte und studieren konnte, solcher Herkunft. Sie zeichneten sich alle durch einen gemeinsamen Aufputz, durch ein und dieselbe grelle Kolorierung aus. Ob es nun ein Berchem, ein Vlieger, ein Goyen, ein Allaert van Everdingen sein sollte, sie zeigten auf den ersten Blick eine von derselben

---

Basan, L. Bonnet, Cte. Caylus, Demarteau, J. Ch. François, Garreau, Lempereur, Jean Pesne, B. Picart. Deutschland: A. F. Oeser, Bartsch, Langenhöffel, M. Österreich, J. Th. Prestel. Holland: Ploos van Amstel, M. Pool. London: W. Baillie, Bartolozzi, Mary Cosway, Earlom, C. M. Metz, Rogers, W. Tomkins.

[1] Passavant, Vie de Raphael, Paris 1860, vol. I, p. 69. — Bergerets Sammlung wurde 1846 in Paris verkauft. Fagan, Collectors' Marks, London 1883, Nr. 22.

[2] Der mir bekannte Name wurde aus Rücksicht verschwiegen.

Hand herrührende Farbenstimmung. Diesen auf alten holländischen Papieren (Lilienwappen mit W. R. oder Schellenkappe) gezeichneten Fälschungen waren einige echte, gleichfalls koloristisch aufgeputzte Bisterzeichnungen beigemischt. Ab und zu konnte man später auf Auktionen und selbst in kleineren Kabinetten diesen Machwerken begegnen.

Einträglicher als alte Holländer — von Rembrandt abgesehen — waren die Nachahmungen der Franzosen des 18. Jahrhunderts: Watteau, Boucher und Fragonard. Ein junger belgischer Künstler rühmte sich offen vor Paul Eudel seiner erfolgreichen Fälschungen von Boucher-, Lancret- und Pater-Zeichnungen. Fände er bei Trödlern nicht Geschäftsbücher aus dem 18. Jahrhundert mit noch unbeschriebenen und unlinierten Blättern, so kaufe er modernes, grobkörniges Papier, räuchere es, versenge wohl auch die Ränder, um sie abzubröckeln und erfinde dann Zeichnungen mit Rötel oder schwarzer und weißer Kreide im Geschmacke jener Zeit. Der Händler füge dann Anfangsbuchstaben oder Namensabkürzungen hinzu und bringe die Zeichnung auf weißem Karton mit Goldrand unter Glas und Rahmen. Nach drei Tagen seien sie in der Regel verkauft[1]. Heute noch tauchen in Auktionen, ob von dieser oder von einer anderen Firma herrührend, Boucher-Zeichnungen, meist Mädchenakte in Rötel auf gefärbter Oberfläche (Rückseite weiß) oder auch *aux trois crayons* auf alten grauen Papieren auf[2]. Verzeichnungen in den Verhältnissen, harte, wiederholt überfahrene Konturen, grelle, der Patina entbehrende Lichter erwecken in dem aufmerksamen Beobachter bald Mißtrauen. Pflegt man auch derlei Mitteilungen als Anekdoten oder gar als «Eudeliana» zu bezeichnen[3], weil sich die Fälscher keine Zuschauer einluden, so ist es leider keine Anekdote, daß ihre Werke da

Französische Fälschungen.

Abb. 326. Neuere Rembrandt-Fälschung. Albertina.

[1] Paul Eudel, Fälscherkünste, Leipzig 1909, neu hsg. von Arthur Rössler, p. 122.
[2] Ein derartiges Beispiel fand ich in der Auktion Müller 1913, Kat. Nr. 273 auf Taf. 38.
[3] Guenther Koch, Kunstwerke und Bücher am Markte, Eßlingen 1915, S. 69.

und dort an die Oberfläche gelangen und daß sich das Fälschen alter Zeichnungen heute noch als einträgliches Geschäft fortsetzt, trotz aller Kennerschaft, Kunstkritik und Vorsicht, wie auf allen anderen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes. Paris hat die Gloire, hierin allen anderen Städten vorauszugehen.

Neuere Fälschung.

Als Beispiel einer Rembrandt-Fälschung aus dem letzten Dezennium des vergangenen Jahrhunderts diene Abb. 326. Sie trägt aller Wahrscheinlichkeit nach Wiener Marke und sieht im allgemeinen nicht übel aus. Aber der Pinsel soll die ruppigen Striche der alten Kielfeder ersetzen, eine braune Aquarellfarbe den Bister. Die Papieroberfläche ist erst hinterher durch dünne Lavierung hergerichtet, so daß innerhalb der Figuren noch der lichte Grund erscheint. Die Ecken sind oben absichtlich angesetzt. Die Reproduktion läßt das Gefälschte noch deutlicher erscheinen als das Original.

Fälschung von Holzschnitten.

Einen neuen Zweig bilden jene auf dem Wege der Handzeichnung hergestellten Fälschungen alter Holzschnitte, möglichst aus dem 15. Jahrhundert. Man will in der Literatur unbeschriebene Blätter auf den Markt bringen, Reiberdrucke, und greift zu diesem umständlichen, vielleicht aber doch lohnenden Mittel. Die gleichmäßig breite Strichführung in Tusche wird dem Holzschnitte noch dadurch ähnlicher gemacht, daß man das fertige Blatt unter ein angefeuchtetes Seiden- oder Löschpapier legt, beide durch die Presse zieht und das letztere wieder vorsichtig abhebt. Auf diese Weise wird von der Zeichnung viel Tuschsubstanz abgehoben, das Relief verflacht, der Strich locker und zerrissen gemacht, der Tuschglanz entfernt, kurz eine druckähnliche Wirkung erzeugt[1]. Um Raritäten zu schaffen, benützt man Pergamente. Hinzugesetzte unleserliche Worte im Duktus des 15. oder 16. Jahrhunderts sollen die Täuschung verstärken.

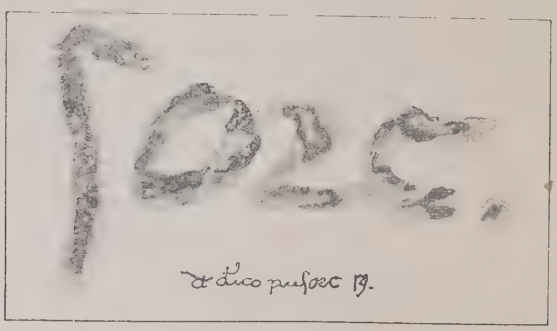


Abb. 327. Gefälschte alte Schriftzüge. Original und vergrößertes Detail.

Schriftfälschung.

Bemerkenswert ist der Fleiß und die Ausdauer, die auch sonst auf alte Schriftcharaktere verwendet werden. Um den farbigen und stofflichen Eindruck verblichener Tinte hervorzurufen, werden die Buchstaben zuerst mit Gummigutt geschrieben, darauf in die Mitte der Schäfte mit dunkelbrauner Farbe einzelne markierende Striche gesetzt, um den ausgelaufenen gelben Rand und die Hauptsubstanz nachzuahmen (Abb. 327)[2].

Ihre Herstellung.

Wurden über die Herstellung von Fälschungen auch bereits mehrfache Hinweise gegeben, so mögen hier doch noch weitere Beobachtungen eine

[1] Als Beispiel vgl. J. Meder, Der Schreibersche Reiberdruck St. Bernhard (Nr. 1275) eine Pausezeichnung (Mitteil. d. Gesellsch. f. vervielf. Kunst 1909, Nr. 3, S. 45).

[2] Aus einer Pariser Miniaturfälschung. Die Endsilbe des letzten Wortes wurde mit Hilfe des Mikroskopes vergrößert und faksimiliert.

Abb. 328. Fälschung im Sinne einer Hans Baldung-Zeichnung. Albertina.

zusammenhängende Behandlung erfahren. Ihre Anlage verdanken sie entweder der Pausierung oder der freien Nachzeichnung oder auch einem photo-mechanischen Verfahren. Die Faktur des Meisters und der Schein des Alters bilden die Hauptaufgaben. Der Fälscher beginnt mit dem Kopieren, um sich in Strich und Manier einer bestimmten Vorlage einzuführen, zunächst ohne Rücksicht auf Technik und Patina. Die leichte Zugänglichkeit der Originale in den zahlreichen öffentlichen Sammlungen und die überall erhältlichen Reproduktionen erleichtern heute diese Vorübungen. Dann werden halbzerstörte, von alten Büchern oder Zeichnungen abgelöste Papiere und lieber solche mit Inschriftresten zur Fabrikation herangezogen, um im vorhinein eine Patina zu gewinnen. Jene mit Wasserzeichen schätzt man höher, wenn auch ohne Rücksicht auf eine lokale oder chronologische Bezugnahme.

Grundierungszeichnungen.

Jeder Fälscher ist Spezialist, denn er pflegt nur eine geringe Anzahl von Meistern. Die schwierigste Gruppe von Fälschungen bildet für ihn jene von Grundierungszeichnungen mit aufgesetzten Lichtern. Ihre Patina, die auch in den Höhungen sitzt, der Staub der Zeit, der über der alten und bereits veränderten Grundierungsfarbe liegt, läßt sich nie erreichen. Nachahmungen dieser Art tragen, völlig abgesehen von dem Geist und Charakter der Formen, stets etwas Kümmerliches an sich.

Federzeichnungen.

Häufiger, als man annimmt, treten strichgetreue oder freihändige Federfälschungen auf. Bedenken erweckt hier stets die ad hoc vorbereitete, die Wirkung verblaßter Töne vortäuschende Farbtinte. Abbildung 328 bietet ein derartiges Beispiel einer sogenannten Baldung-Zeichnung[1]. Figur und Signatur sind auf gutem alten Papier mit dem Wasserzeichen (am ähnlichsten Briquet Nr. 1310) in einer dünnen, flauen Wasserfarbe gezeichnet. Die Oberfläche des Papieres wurde mit einem bräunlichen Ton zuvor präpariert, während die Rückseite rein weiß blieb. Auch der Klecks von gleicher Farbe soll zur Echtheit beitragen. Die Parallelschattierung weist modernes Gepräge auf. Entwurfslinien fehlen. Eine besonders starke Ungeschicklichkeit verrät sich in dem überlangen, zu dünn geratenen Krummstab ohne Sudarium, der nur an die Finger angelehnt erscheint. Die eigentliche Greifstelle mit den Knoten befindet sich über Kopfhöhe. Eine große Anzahl von Federnachahmungen bieten figurale und kompositionelle Raffael- und Rembrandt-Fälschungen, ferner jene nach Guercino und A. Ostade.

Tinten.

Der Unterschied zwischen verblaßter alter Galläpfeltinte und verwässerter, ad hoc zubereiteter Farbtinte ist für ein geübtes Auge deutlich erkennbar. Während die erstere selbst nach Jahrhunderten noch alle Gegensätze zwischen weicher und harter Führung, zwischen Auf und Ab, zwischen Zug und Druck aufweist, mangelt der künstlich-blassen jede Tiefe und Kraft. Sie hat etwas Dünnes, Durchsichtiges, Gleichmäßiges und bleibt — dies ist besonders zu beachten — an der Oberfläche sitzen, während die erstere das Papier bis auf die Rückseite durchdringt und sogar stellenweise zerstört. Daher kolorierte man solche Zeichnungen gerne, wenn es sonst ihr Charakter gestattete, oder man verklebte die Rückseite.

[1] Albertina, Inv. Nr. 3218; von Thausing erworben als H. Baldung. Feder, verkleinert.

Pinselfälschungen.

Wohl aus dem Ende des vergangenen Jahrhunderts stammen vereinzelte, heute noch als hochbezahlte Originale laufende Pariser Fälschungen nach Rembrandts kecken Pinselstudien. Sie lehnen sich stark an bestimmte Originale an, variieren leicht Form und Duktus, zeigen eine gegensatzarme, braune Farbe, die sich von der Transparenz eines Rembrandtschen Bisters scharf unterscheidet.

Kreide und Rötel.

Gelingen dem Fälscher auch Kreide- und Rötelzeichnungen leichter, so fallen die ersteren mangels alter Steinkreide dennoch durch die kräftige Schwärze der modernen Erzeugnisse (Pariser Kreide) auf. Ebenso lassen die noch reinen Rötelstriche gegenüber dem aus früheren Jahrhunderten stammenden und vom Staub getrübten Lineament die moderne Arbeit erkennen. In gleicher Weise

Fixieren.

macht das Fixieren beider Materiale gewisse Schwierigkeiten. Gerade die neueren Mittel, aber auch ältere wie Milch und Leimwasser, bedingen eine Veränderung in der Oberfläche, die sie nichts weniger als alt erscheinen läßt. Die frische Härte derselben, das Rauschende fühlt man leicht mit dem Finger heraus. Das Abgelegene, das erst mit der Zeit eingetretene Erschlaffen — man denke nur an die seidenweichen Papiere aus dem 16. Jahrhundert — weiß man bis heute noch nicht zu erzielen, weshalb die Fälscher durch volles Verkleben der Rückseite die Untersuchung zu erschweren trachten[1].

Umdrucke.

Weil Kreide und Rötel die besten Abklatsche lieferten, so ergab sich damit auch vielfache Gelegenheit, Echtes mit Falschem zu mischen, besonders wenn man sie überarbeitete, mit Signaturen versah und zeitgemäß montierte. Ungehörigkeiten durch Abklatsche begegnen schon frühzeitig. So wurden Rötelzeichnungen des Frans Floris, die er in Italien nach Michelangelo angefertigt, heimlich von zijn gesellen oft Discipelen afgedruckt, die dann von einer Hand in die andere gerieten[2]. Im 18. Jahrhundert übte man in Paris diese Kniffe reichlich aus. Die in jener Zeit von dort bezogene und sonst ausgezeichnete Boucher-Sammlung der Albertina enthält manches derartige Stück. Mehr auf dem Wege des Irrtums als des Betruges, da die Kenntnis von ihrer Entstehungsweise eine beschränkte geblieben war, gelangten alte Konturabklatsche nach Gemälden in die Hände von Sammlern, die an deren Echtheit namentlich dann festhielten, wenn eine weitere Ausführung das Mechanische des Abdruckes verdeckte (siehe Umdrucke S. 538—543 und Abb. 250).

Patina.

Ein besonders schwieriges Problem für den Fälscher bildet das bereits mehrfach gestreifte Anstreben einer künstlichen Patina. Das Anräuchern von Zeichnungen war schon, wie uns Condivi Kap. VI erzählt, zu Michelangelos Zeiten bekannt. Der letztere habe als Knabe eine Kopie nach einer älteren Zeichnung durch Anräuchern so täuschend alt zu machen verstanden, daß es nicht einmal sein Meister merkte. Das Affumicare der Papiere war nach Malvasia auch späterhin in Brauch. Als Kardinal d'Este dem Maler Dionys Calvaert seine hervorragende Zeichnungensammlung zeigte, wußte dieser nicht nur die alten Meister zu nennen, sondern konnte auch von einem Akte

[1] Zu beachten ist, daß auch gute alte Originale beim Anfühlen eine ähnliche Eigenschaft aufweisen können, wenn sie mit Leim voll aufgeklebt waren und später abgelöst wurden, so daß durch die Nässung der Oberfläche der aufgelöste Leim in das Papier drang und dasselbe härtete.

[2] Mander will manche derselben gesehen haben (Floerke I, 303).

Michelangelos zum Jüngsten Gericht und bei zwei Figuren aus der Schule von Athen mit verschämtem Stolze aussagen, daß sie von seiner Hand herrühren, daß er sie mit einigen Änderungen kopiert habe *(in qualche luogo mutati)*, wie es ihm von seinem Besteller, einem gewissen Pomponio, aufgetragen worden war. Dieser habe dann das Papier geräuchert, hie und da verbraucht gemacht und die Zeichnungen so dem Kardinal verkauft[1]. Das Anräuchern bräunt, gibt aber ungleiche Stellen und Flecke. Man überrieb daher die Oberfläche mit Staublappen noch gründlich nach allen Seiten. Aber gerade diese gewaltsam verriebene und monoton erscheinende Oberfläche wird zum Verräter, besonders wenn das Patinieren erst nachhinein erfolgte.

Hie und da beobachtet man das nasse Verfahren, das Grundieren der Oberfläche mittels eines in dünne braune Farbflüssigkeit getauchten Schwammes, wie man es z. B. an Rembrandt-Landschaften und Watteau-Nachahmungen erkennen kann. Die Rückseite bleibt in diesem Falle meist rein weiß, zumindest anderstonig. Brandflecke, Wurmlöcher, Risse vervollkommnen die Ausstattung[2].

Die Rückseite.

Verklebte man die Rückseiten nicht, so erfuhren auch diese mitunter eine gewisse Behandlung. Man rieb Kohle, Kreide- oder Rötelpulver auf, wie wenn die Zeichnung der Reproduktion gedient hätte, oder man zeichnete Details darauf oder bekritzelte sie mit Namensresten und allerlei Schreibproben. Ein Wiener Antiquar brachte mir 1912 eine Moreau le jeune genannte Zeichnung, die nach einem Fragonard-Stiche mit Varianten in der Fragonard-Technik angefertigt war und auf der Rückseite aufgeriebenen Rötel zeigte — ohne die geringsten Griffelspuren. Gerne beschmierte man sie auch mit braunen Tönen in sehr ungleichmäßiger Fleckenwirkung. Eine wichtige Rolle spielte zum Schlusse die Aufmachung: das Aufleimen auf graue oder blaue Kartons, Ausstatten mit Umfassungslinien und Goldleisten.

Stein- und Lichtdrucke.

Seit der Pflege lithographischer Reproduktionen im 19. Jahrhundert gelangten matte Umdrucke von Steinzeichnungen vereinzelt in den Handel, die den Schein von Originalen erwecken sollten. Allein trotz ihres altertümelnden Auftretens, ob man Vorder- und Rückseite verstaubte oder nur einzelne Ausschnitte lieferte, kennzeichnet sich die Täuschung durch den lahmen Lithographenstrich und das moderne Papier. Ab und zu tauchen auch direkte lithographische Einzeldrucke (nicht Umdrucke), großen Reproduktionsserien nach alten Meistern entstammend, nach vorausgegangener Zurichtung als Originalzeichnungen auf. So kursierten im Handel Pilizotti-Lithographien als Albrecht Dürer. Selbst Lichtdrucke nach Federzeichnungen wurden geschäftsmäßig ausgestattet und unter Glas unerfahrenen Sammlern als wertvolle Blätter angeboten.

Ver-fälschungen.

Unter dem Gesichtspunkt der Verfälschung sind jene echten Schülerzeichnungen zu betrachten, die durch Hinzufügung von Monogrammen zu Meisterwerken gestempelt werden sollten. Eine große Anzahl Blätter aus dem Umkreis Dürers und selbst von Schweizer Künstlern erhielten das Dürerzeichen.

[1] Malvasia II, 252.

[2] Galeriedirektor Pulszki in Budapest zeigte mir anfangs der neunziger Jahre eine Anzahl von ihm in Italien erworbener sogenannter alter Handzeichnungen, welche an den Rändern und in der Mitte künstliche Brandmale zeigten, recht plumpe Fälschungen, für welche er viel Geld ausgegeben hatte.

Umgekehrt erscheinen Fälle, daß echte Signaturen getilgt werden, um die wahren Urhebernamen zu verbergen und bessere Qualitäten zu erzielen. So wurde auf einer Ph. Koninckszeichnung (Albertina) das Monogramm *P-ko* oberflächlich getilgt, damit sie ob ihres stilverwandten Gepräges als Rembrandt gelte[1]. Eine andere Art der Verfälschung erfuhren z. B. echte Ostadefederzeichnungen, die durch neue Kolorierung in Aquarelle umgewandelt wurden, um sie marktfähiger zu machen. Die frischen Farben fallen, weil ohne Patina, aus dem Gesamtton heraus und zeigen gegenüber guten Originalen eine gewisse Derbheit.

Wichtigkeit praktischer Kenntnisse.

Schließlich sei an dieser Stelle nochmals jedem jungen Kunststudierenden empfohlen, sich die notwendige Fertigkeit im Zeichnen und Malen zu erwerben, zumal jenen, die sich einer musealen Laufbahn zu widmen beabsichtigen. Ebenso wäre hier der Wunsch auszusprechen, daß an kunsthistorischen Seminaren der Unterrichtsplan durch praktische und technische Übungen in großen Sammlungen und zwar in jeder Disziplin erweitert werden möchte. Strenge Analysen und archivalische Forschungen bedeuten für die Kennerschaft viel, leider nicht alles. So manche fleißige, im Rahmen exakter Kunstwissenschaft gehaltene Abhandlung fiel eines Tages in sich zusammen, da sie sich mangels praktischer Kenntnisse auf einer Fälschung aufgebaut hatte, und manches neuerworbene Museal- oder Galeriestück ward hinterher zum Gegenstand des Verdrusses, weil nicht eine erprobte Expertise vorausgegangen war. Und selbst der heute allgemein und sicherlich als richtig erkannte und beobachtete Weg, Museen nur von kunsthistorisch geschulten Beamten verwalten zu lassen, beweist es tagtäglich, wie schwer sich junge Kustoden ohne die notwendige praktische Hantierung emporarbeiten, besonders dann, wenn durch irgend einen Zufall die Tradition der Musealerfahrungen unterbrochen wurde.

[1] So wurde sie auch auf den Markt gebracht. Vgl. Handz. alter Meister aus d. Albertina, N. F. 1922, Taf. 40.

* * *

Verluste und Schädigungen.

Verluste.

Der immense Verlust an guten, alten Handzeichnungen, der uns heute angesichts der hohen historischen Wertschätzung besonders fühlbar erscheint und dem Spezialforscher bei jeder Einzeluntersuchung immer aufs neue zur trostlosen Tatsache werden kann, hatte seine vielen und traurigen Ursachen. Zunächst in den Werkstätten selbst. Vollzieht sich doch der unerfreuliche Vorgang der Schädigung und Vernichtung auch in modernen Ateliers vor unsern Augen. Welche Schicksale Studien und Entwürfe durch die Sorglosigkeit ihrer Schöpfer erfuhren, wie sie unsigniert auf Tisch und Kasten, an der Wand und auf der Diele, zerrissen und zernagelt, verstaubt, verwischt und verschmiert wurden, berichten uns schon die Alten. Malvasia erzählt, daß die Carracci ihre Zeichnungen sehr gering achteten. Unvollendet lagen ganze Stöße in der Werkstatt, Agostino reinigte damit Kupferplatten und Pfannen, um sie schließlich in den Ofen zu werfen[1]. Bartolommeo und Lorenzo di Credi überlieferten über Savonarolas Geheiß ihre Nacktstudien jenem berüchtigten Scheiterhaufen auf dem Florentiner Marktplatze. Und als nach des ersteren Tode sein zeichnerischer Nachlaß in die Hände der Klosterschwester Plautilla Nelli fiel und nach deren Ableben noch weiter im Katharinakloster in Florenz (heute Accademia) verblieb, benützten die Nonnen die Zeichnungen zum Feuermachen, bis ihnen ein Sachverständiger das Handwerk legte[2]. Nur seinem immensen Fleiße und seiner Fruchtbarkeit verdanken wir die noch immer stattliche Anzahl erhaltener Blätter. Pietro Testa verbrannte seine Studien freiwillig vor seinem Tode[3], wie J. B. Santerre († 1717) eine große Anzahl seiner Mädchenakte *(recueil de desseins de femmes nues de la dernière beauté)*[4].

Mißachtung.

Wie viele große und allerorts tätige Meister haben wir kaum durch ein gesichertes Blatt vertreten! Was haben wir von Giotto und seiner Schule, von Fra Angelico, von Benozzo Gozzoli, von Melozzo da Forli, von Mantegna überkommen[5]? Wo sind jene Uccellos, die er nach Vasari kofferweise hinterlassen haben soll? Hatte die Zeichnung ihrem Zwecke gedient, scheint sie

[1] Malvasia I, 467.

[2] Vas. Mil. IV, 195, Note 2. — The Lawrence Gallery, 7. Exhibition, p. 12.

[3] Passeri, Leben der Maler, S. 217.

[4] Fiorillo, Gesch. d. z. Künste III, 273. — D'Argenville, Abrégé, IV, p. 261.

[5] «Wenn man bedenkt, welche Massen von Zeichnungen Mantegna für die Vorbereitung seiner großen Freskenzyklen, für den Triumph und die Tafelbilder, für die Arbeiten so vieler anderer von den Gonzaga beschäftigten Künstler angefertigt haben muß, so wird man sich doch wundern, daß so wenige von seiner Hand auf uns gekommen sind.» Kristeller, Mantegna, S. 426.

meist wertlos geworden zu sein. Hob sie ein Schüler, ein Freund und Verehrer auf, war sie in einem Skizzenbuch geborgen, hatte der Meister das Glück, damit Geld zu verdienen, oder war er selbst von sorgsamer Art, seine Arbeiten auch in der Skizze zu schätzen — das bestimmte ihr Los. Viele Maler hatten die Gewohnheit, ihre Studien jahrelang in ihrem Atelier an den Wänden hängen zu lassen, ohne jeden Glasschutz, so daß sich der Staub dicht darauf ablagerte. Barocci z. B. brachte viele seiner auf schmale Holzrähmchen gespannten Zeichnungen zur Aufstellung; so fand sie noch Kardinal Camerlengo Albani, der den späteren Besitzer Viviani im Jahre 1729 besuchte[1]. Am frühesten verdarben die Großformate und Kartons, weil man für sie keinen Raum hatte. Nach dem Tode der Meister ließ man sie zugrunde gehen, kaum daß noch die Köpfe herausgeschnitten wurden.

Mißgeschick in Sammlungen.

So früh auch das Sammeln begann, dem Verderben war doch nur in den seltensten Fällen ein Ziel gesetzt. Die Mißgunst der Zeiten, Revolutionen, Krieg und Brand räumten mit den sorgfältigst gehegten Beständen auf, so daß es beinahe verwunderlich erscheint, daß wir überhaupt etwas überkommen haben. Selbst die Landstraße konnte in jenen unsicheren Zeiten Kunstwerken während des Transportes Gefahr bringen. Herzog August d. J. von Braunschweig (1635—1666) sandte an den Großen Kurfürsten unter Beilage einer Dürer-Zeichnung ein Postskript: «Oben hats ein kleines löchlein, obs von alter, oder wegen des eröfnens von etlichen Strassenraubern zwischen Augsburg und Nürnberg also zugerichtet, kan ich nicht wissen, es schadet aber so eben nicht: dan es in der lufft[2].» Das meiste an Vernichtung bereits bestehender Sammlungen leisteten die Schloß- und Hausbrände. André Charles Boulle, der berühmte Möbelkünstler Ludwigs XIV., verlor 1720 durch eine Feuersbrunst außer anderen Schätzen *un admirable recueil de dessins des plus fameux maîtres de toutes écoles, estimé 60.000 livres*[3].

Schädigung

Was der Zeiten Umsturz uns gelassen, unterlag noch den schädigenden Einflüssen der Natur und der schlechten Behandlung mancher, die sich auf die Schätzer hinausspielten. Grelles Licht, Feuchtigkeit und Schimmelpilze veränderten die Farben der alten Grundierungen, verwässerten die Feder- und Pinselstriche und erzeugten allerlei Flecke (Stockflecke, Wasserflecke mit scharfen Konturen). Scharfe, viel Eisenvitriol enthaltende Tinten setzten Rost ab, der im Laufe der Zeit das Papier durchfraß (Beispiele bei Raffael, Passerotti, Guercino, Cambiasi, Rembrandt). Dem Einflusse der Zeit und des Sonnenlichtes ist ferner das Vergilben der Papiere zuzuschreiben. Diese Umfärbung konnte sich durch Aufnahme von Staub bis zum tiefen Braun steigern. Merkwürdige Veränderungen machten lichte Grundierungen und Naturpapiere durch, welche ihren ursprünglichen Ton vollständig verloren. Die grün grundierten Papiere *(terra verde)* nahmen einen schmutzigen, lederartigen Ton an, rosa- und blaue Farben verblaßten bis auf einen leichten Schimmer; ebenso lila und

durch Vergilben und Verblassen,

[1] Federigo Baroccis Zeichnungen, Eine kritische Studie von Aug. Schmarsow (Abhandlungen d. phil.-hist. Kl. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXVIII, Nr. III, S. 4).

[2] E. Friedländer, Eine Dürersche Handzeichnung, Jahrb. d. pr. Ks. 12, S. 116.

[3] E. Bonnaffé, op. cit., p. 38.

karmin. Weiß wurde bräunlich oder gelblich, elfenbeinartig. Das Blau der Venezianer Papiere konnte sich durch die gelbe Patina in ein schmutziges Grün verwandeln, ohne daß sich in der älteren Zeichnungsentwicklung ein grünes Naturpapier konstatieren läßt.

Feuchtigkeit,

Eine besondere Schädigung ergab die Aufbewahrung ganzer Sammlungen in feuchten Schloßräumen. Am meisten litten dann die dicken Grundierungsschichten; ihres Leimgehaltes beraubt, lösten sie sich entweder völlig auf und pulverten nach dem Auftrocknen teilweise ab. Ein klägliches Beispiel dieser Art bietet Dürers Zeichnung nach seiner Frau (L. 291). Auch auf weißen Papieren erzeugte Nässe große landkartenähnliche Flecke mit scharfen, braunen Grenzlinien.

Kleister und Leim,

Eine stark bräunliche Färbung erhielten Zeichnungen auf weißen Papieren, wenn sie nach altem Brauch voll oder nur kreuzweise mit Leim oder Kleiekleister bestrichen und in Bände eingefügt wurden[1]. Die Klebestoffe färbten sich im Laufe der Zeit dunkelbraun und drangen bis an die Oberfläche durch, meist fleckig und so stark, daß die braunen Federzüge darunter fast verschwanden.

schlechte Aufstellung,

Im vorigen Jahrhundert kam es in vielen Kabinetten in Mode, Handzeichnungen dauernd auszustellen, und zwar in einer Weise, die jedem guten Geschmacke und jeder vernünftigen Konservierung Hohn sprach. Zu großen Tableaux vereinigt, briefmarkenartig unter Glas und Rahmen zusammengeklebt oder mit Nägeln fixiert, ließ man derartige Schaustücke jahrzehntelang Licht und Sonne ausgesetzt, bis manche alle farbige Wirkung verloren hatten, verblichen und verdarben[2].

Bruchfalten,

Am meisten aber verschuldete die Menschenhand. Sorglos faltete man Folio- und Quartblätter mehrfach zusammen, so daß nicht bloß Bruchfalten, sondern auch Bruchrisse entstanden und das Ganze in einzelne Teile zerfiel, die schließlich zerstreut wurden, selbst verloren gingen. So fehlt von Dürers Entwurf zum Martyrium der Zehntausend (Albertina, L. M. 504) die obere Hälfte[3]. Viele Folio-Zeichnungen Holbeins litten durch Zusammenfalten und Einbiegen der Ecken[4]. In alten, wenig geleimten Papieren des 15. und 16. Jahrhunderts entstanden leicht Knitterfalten, längs welcher sich die Stoffmasse der Zeichnung abrieb und ablöste; ein charakteristisches Beispiel gibt Montagnas Studie eines männlichen Kopfes in Kreide[5].

Überzeichnen,

Eine weitere Schädigung der Originale bedeutete das von unverständiger Hand vorgenommene Nachfahren, Verbessern oder Neuzeichnen der verriebenen Stellen[6]. Derartige ungeschickte Ausbesserungen zeigen sich bei Silberstiftzeichnungen, für welche man in Ermangelung des alten Zeichenrequisites

[1] «*Coller en plein*» nannte man diesen im 18. Jahrh. allgemein geübten Brauch.

[2] Vgl. Bonnaffé, p. 108: Das Kabinett Fr. Filhol. — Max Lehrs, Zur Geschichte des Dresdner Kupferstichkabinetts (in Mitteilungen aus d. sächsischen Kunsts. III, 86).

[3] Zu einer Zeichnung des jüngeren Breu, deren rechte Hälfte sich in der Albertina befindet, konnte ich die zugehörige linke im Besitze des Dr. G. Jurié in Wien konstatieren.

[4] Ganz, Holbein IX/4, IX/5.

[5] Abgebildet im Archiv für Kunstgesch., Lfg. II, Taf. 27.

[6] Ein bezeichnendes Beispiel bietet der Fides-Kopf (Kartonrest) von P. Pollaiuolo (Uff. 1952), der, abgesehen von den Pauselöchern, noch durch Aufmalen roter Wangen, Lippen und Ohren und durch einen gelblichen Hintergrund entstellt wurde.

einfach den schwärzlichen Graphit anwandte (Goldschmiedbildnis, Albertina, A. P. 108). Häufiger verstärkte man verblaßte Stellen mit der Feder, zumindest in den Hauptkonturen. Das Überzeichnen spielt eine große Rolle, zumal bei verriebenen Blättern (Kohle, Kreide, Rötel). Man tat gerne etwas zur Verschönerung und putzte alte Originale z. B. mit Rötel oder Kreide auf, selbst wenn keine Veranlassung vorhanden war. Der berühmte Frauenkopf von Verrocchio (London, Malcolm 338) wurde mit schwarzer Kreide derart überzeichnet, daß man nur an einzelnen Stellen die Originalstriche entdecken kann[1]. Merkwürdige Eingriffe durch Restaurierungen verzeichnet Waagen in dem Kapitel über die Sammlung des Erzherzogs Carl (Albertina): «Leider ist einer großen Zahl von diesen Handzeichnungen dadurch, daß der Herzog Albert von Sachsen-Teschen, welcher in höheren Jahren bei Abnahme der Sehkraft das Einzelne in den Zeichnungen nicht gut unterscheiden konnte, dieselben besonders in den Schattenstrichen durch seinen Inspektor François Le Fevre bald mit der Feder, bald mit Kreide verstärken ließ, was öfter in sehr grober Weise geschah, ein unersetzlicher Schaden zugefügt worden[2].» Edmond de Goncourt setzte unter Nr. 630 seines Kataloges die Bemerkung, daß die meisten im Besitze des englischen Händlers William Mayor († 1874) gewesenen Watteau-Zeichnungen sowie auch jene, welche durch die Hand von Baroilhet gingen, *malheureusement ravivés et retouchés* seien[3].

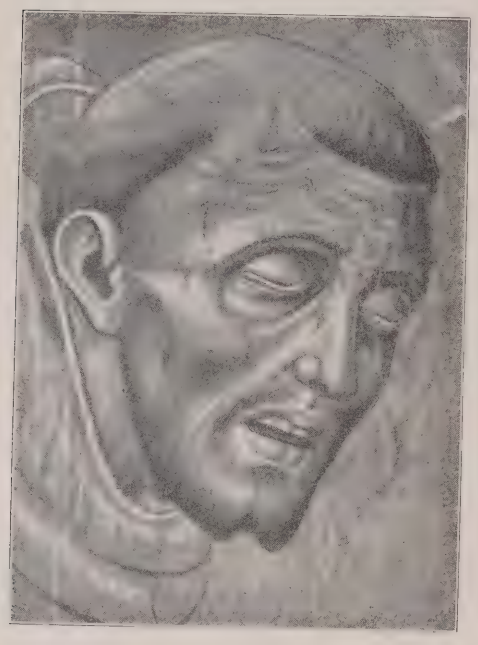


Abb. 329. Niccolò da Foligno (?), St. Franciscus, von fremder Hand überzeichnet.

Fertigzeichnen,

Eine besondere Art völlig überzeichneter Originale bilden mit dem Bleigriffel entworfene, aber im Entwurfe stecken gebliebene alte Skizzen, die von wohlmeinenden oder berechnenden Besitzern mit der Feder ausgearbeitet wurden, so daß man das Ursprüngliche schwer zu erkennen vermag. Vom heutigen Sammlerstandpunkt aus können wir derartige Gewalttaten kaum mehr begreifen. Sehr beliebt war das Verbessern von Handzeichnungen in den Höhungen, die abgerieben oder durch ihren Bleigehalt schwarz geworden waren. Hier setzte man nicht bloß neue Lichter auf die blindgewordenen

[1] Vgl. Berenson, Flor. Draw. I, Taf. XXV.

[2] Vornehmste Kunstdenkmäler in Wien, Wien 1867, II, S. 128. — Glücklicherweise ist der Schaden nicht in dem Maße vorhanden als Waagen angibt, denn Le Febvres Tätigkeit erstreckte sich mehr auf matte Drucke. Wohl aber zeigt die Grüne Passion viele Retuschen.

[3] E. de Goncourt, Catal. raisonné de l'œuvre d'Antoine Watteau, Paris 1875, p. 292, Nr. 630.

Stellen, sondern vermehrte sie durch neue und beraubte so die Zeichnung aller Harmonie[1].

Häufig finden sich sogenannte Verschönerungen, um einen abgeriebenen Hintergrund wieder farbig und gleichmäßig herzurichten, oder um, wie z. B. bei Porträts, die Büste mehr herauszuheben. Man legte die Folie farbig oder schwarz an, ohne Berücksichtigung der alten Konturen, besonders der Haupt- und Barthaare. Signaturen und Jahreszahlen wurden dabei schonungslos zugedeckt[2]. Eine heute stark angezweifelte Zeichnung Michelangelos (Madonna in Windsor, Frey 34) erhielt gar einen goldenen Hintergrund (heute wieder teilweise entfernt). Wichtig erscheint es hier, alte Kontrastfolien von später daraufgesetzten zu unterscheiden. Hieher gehört auch das Firnissen von Zeichnungen. Bemalung des Hintergrundes,

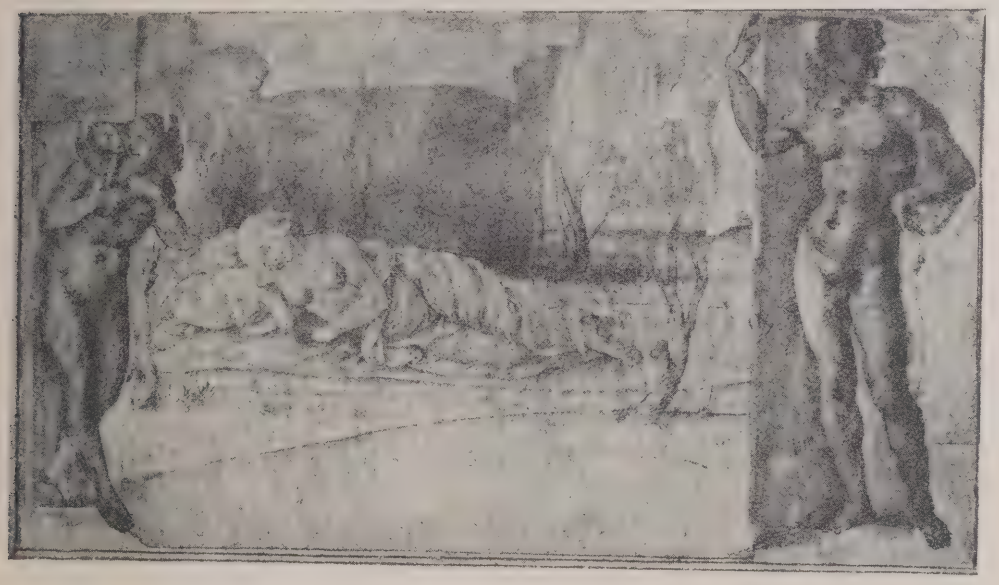


Abb. 330. Pier di Cosimo. Drei Fragmente, zusammenhanglos aneinandergefügt.

Um alte Federskizzen im Handel gangbarer zu machen, kolorierte man dieselben mit mehr oder weniger Geschicklichkeit. Eine Wolf Huber-Landschaft des Weimarer Goethe-Museums bildet ein typisches Beispiel eines leicht erkenntlichen Falles. Schwieriger zu beurteilen sind die vielen von Adriaen und Isaak van Ostade herrührenden Federzeichnungen, Bauerngestalten oder gar ganze Kompositionen, die von malerisch aufgelegten Sammlern in der Weise alter, echter Kolorierungen farbig ausgestattet und so auf den Markt gebracht wurden. Der Mangel an Patina, die Frische der Farben geben Anhaltspunkte. Neukolorierung,

Eine glücklicherweise selten auftretende Schädigung bildet das gewalttätige Umarbeiten durch fremde Künstlerhand, um Studien für anderweitige Zwecke Umgestaltung,

[1] Dürer, Porträt eines jungen Mannes, Dresden (L. 200), zeigt Kreidelichter von fremder Hand. — Ferner L. 269.

[2] Bei einer Schäufelein-Zeichnung (Liechtenstein, A. P. 124) kam durch sorgfältiges Abwaschen eines dicken blauen Grundes außer den Barettfedern auch die Jahreszahl 1516 zum Vorschein.

herzurichten. Daß dies Künstler mit ihren eigenen Entwürfen taten, ist bekannt. Einen Beleg, daß auch ältere Meister fremde Erfindungen für ihren Gebrauch umgestalteten, liefert eine Berliner Zeichnung mit dem Kopf des toten hl. Franziskus, mit geschlossenen Augen und offenem Munde. Mittels Kohle wurde dieser Kopf durch Hinzufügung einer Dornenkrone, herabfallender Locken und Blutstropfen zu einem Christus am Kreuz umgewandelt (Abb. 329)[1]. Von diesem Überzeichnen im Sinne anderweitiger Verwendung ist das korrigierende Verbessern durch Meisterhand wohl zu scheiden, wie wir es S. 320 besprochen haben (Abb. 115).

Nicht immer wurden Kohle-, Kreide- oder Rötelzeichnungen fixiert und so ihrem Verderben im vorhinein entrissen[2]. Während die beiden letzteren sich bis zur Unkenntlichkeit verwischen konnten, staubten die ersteren fast völlig ab[3].

durch Nadeln,

Die letzte Bestimmung einer Kompositionszeichnung war das Übertragen auf eine größere Fläche (Mauer, Tafel, Leinwand oder Kupferplatte). Die damit verbundene Durchlochung mit der Nadel wurde zu einem besonderen Verderben (Abb. 246). Waren die Stiche zu dicht beisammen, so riß das Papier durch. Das darauf gestupfte Kohlenpulver und der später angesetzte Staub verunreinigten alle perforierten Linien, so daß nur die vorsichtigste Reinigung dem Original wieder zu einem gewissen Ansehen zu verhelfen vermag. Solche Handzeichnungen haben außerdem dadurch gelitten, daß sich die Lochkonturen mit den gezeichneten nicht immer genau decken, sondern zickzack laufen. Photographische Reproduktionen lassen diesen Übelstand unangenehm hervortreten.

Griffeln,

Ebenso zerstörend und schädigend wirkten Holz-, Elfenbein- oder Eisengriffel, deren Spuren sich nur schwer glatt pressen lassen und die bisweilen sogar das Papier durchschnitten. Kupferstecher und Lithographen, denen Originale zur Reproduktion anvertraut wurden, bedienten sich gerne dieses gewaltsamen Pausierverfahrens und wurden so zu Verderbern ausgezeichneter Blätter. Häufig weisen solch durchgegriffelte Studien auf der Rückseite noch das eingeriebene Rötel- oder Kreidepulver auf. Um eine Zeichnung gleich verkehrt auf die Kupferplatte zu übertragen und so einen originalseitigen Druck zu erhalten, wurde in besonders schonungsloser Weise von der Rückseite aus gegriffelt und zur besseren Ersichtlichmachung der Konturen auf der Kehrseite das Original sogar mit Öl begossen[4]. «Hat man das Original, welches man radieren will, in seiner Gewalt, so zieht man es durch Öl» (Reinhold 1786, S. 420).

Netzlinien,

Vermied man Nadel und Griffel, so überzog man die ganze Komposition mit horizontalen und vertikalen Linien. Dieses die Figuren hart durchschneidende Netz beeinträchtigt die Qualität außerordentlich. Geschah es mit dem Eisengriffel, war es noch der geringere Nachteil. Gewöhnlich wurde Rötel oder

[1] Berlin, Inv. Nr. 5129; Pinsel. Z. a. M. II, 72a. Verlag Grote, Berlin. — Von Fischel Niccolò da Foligno zugeschrieben (Zeichnungen der Umbrer, S. 83, Nr. 3 und 4).

[2] *La friabilité de cette ocre rouge* (Rötel) *a causé la perte de la plupart des dessins du dernier siècle.* Const. Viguier, op. cit., p. 254.

[3] Ein belehrendes Beispiel bietet Dürer, L. 288.

[4] So du aber deinen Abriß oder Vorhaben mit Oel begiessen oder Oel trăncken müssest, wie es dann offt geschiehet, daß, wenn es recht ist (d. h. nicht von der Zeichnungsseite aus übertragen) und dahero also geetzt oder gestochen wird, dasselbige in dem Druck links fällt. Abraham Bosses Anweisung zur Radier- u. Etz-Kunst. Deutsche Ausgabe, 1719, S. 21.

Abb. 331 und 332. Dürer. Auseinandergeschnittene Zeichnungen.

Kreide, ja selbst Tinte benützt, so daß die Wirkung der Zeichnung nahezu vernichtet war. Kunsthändler und Sammler ließen bisweilen mit feinem Schabmesser die störenden Linien auskratzen, wodurch die Härte zwar behoben, das aufgeriebene, nun stärker Staub ansammelnde Papier aber neuerdings dunkle Spuren erzeugte.

durch Abklatschen,

Prinzipiell muß das Abklatschen verurteilt werden, weil es eine Zeichnung ihres stofflichen Reizes beraubte und sie bisweilen in eine ausdruckslose Schablone verwandeln konnte. Während Tusche noch einigermaßen ihre Substanz behielt, wurden Kreide, Rötel und Graphit flach, dünn und körperlos (siehe «Abklatsche»).

Beschneiden und Ausschneiden,

Ein Hauptfeind der Handzeichnung war die Schere. Nicht nur, daß man die eingerissenen oder vom Kleister gelb gewordenen Ränder aber- und abermals beseitigte, bis alle Kompositionsverhältnisse gestört, Signaturen oder andere Notizen entfernt, ja selbst ganze Partien der Zeichnung vernichtet waren, schnitt man oft einzelne Figuren silhouettenmäßig heraus, um sie in wohlgemeinter Weise auf ein dazu hergerichtetes Papier neu aufzukleben und mit einem neuen Hintergrund zu versehen[1]. Brustbilder[2] und Profilköpfe erlebten vorzugsweise diese Prozedur (Abb. 199).

falsches Zusammenfügen,

Aus Einzelfiguren oder Köpfen, Händen[3], Miniaturornamenten und Initialen machte man große dekorative Tableaux und füllte die Zwischenräume mit eingezeichneten Umrahmungen (Vasari)[4]. Diese noch als harmlose Spielerei geltenden Zusammenstellungen wurden direkt sinnlos, wenn man verschiedene ausgeschnittene Einzelgestalten zu einer Art Handlung vereinigte. So erfuhren zwei Fra Bartolommeo-Figuren (Albertina), der Engel der Vision des hl. Bernhard und die hl. Katharina von Siena zu dem Bilde in Lucca das merkwürdige Schicksal, zu einer Verkündigung zusammengefügt zu werden[5]. Ein ähnliches Kuriosum bilden drei Zeichnungenreste des Pier di Cosimo, ein Hirt aus einer Anbetung, eine ruhende Ariadne und ein nackter Jüngling im British Museum (Abb. 330)[6].

Zerschneiden aus Gewinnsucht,

Gerne zerschnitt man große Blätter mit mehreren Studien in Teile, um die Wirkung jedes einzelnen zu steigern oder bei der Aufstellung Platz zu sparen oder — und dies ist der häufigere Fall — aus Gewinnsucht. Die prachtvollen Foliozeichnungen Dürers für das Rosenkranzbild und den Helleraltar, die gewöhnlich einen Kopf und eine Hand, oder zwei Köpfe enthielten, wurden skrupellos geteilt (Abb. 331, 332, 19)[7]; oft ging es mitten durch die Signatur

---

[1] Hugo van d. Goes, Johannes Ev. (A. P. 657). — Andrea Previtali, Moses (Uff., A. P. 677). — Meister von Flémalle, Vas. Soc. II., 21, eine ausgeschnittene Pergamentzeichnung.

[2] Dürer, Der betende Stifter. Albertina (L. M. 493).

[3] Raffaellino del Garbo (A.); Silberstiftzeichn. aus 3 Teilen zusammengeklebt. A .P. 51.

[4] 6 Leonardo-Karikaturköpfe, 1 Lorenzo di Credi und 1 Florentiner (weiblicher Kopf), alles mit Vasari-Umrahmungen versehen, bilden ein derartiges Tableau (Albertina).

[5] A. P. 453 u. 61, nach den wieder getrennten Blättern reproduziert. Bei Braun noch vereinigt.

[6] Aus Vasari Soc. I, 5. Brit. Mus., Lavierte Feder. — Blätter mit zusammengeklebten Teilen selbst zweier verschiedener Meister, mit verschiedener Technik, verschiedenen Papieren und Wasserzeichen finden sich in Erlangen (II. D. 13).

[7] Dürer, L. M. 496 + 499, Albertina, ferner 506 + 507 (Abb. 19), 509 + 510. — Eine gleiche Zusammengehörigkeit konstatierte Fischel bei zwei Raffael-Zeichnungen in Oxford: Fischel, Raphaels Zeichnungen I, 18 + 19.

(L. M. 501). Kam durch diese Trennung der Schnittrand zu nahe an eine der Studien, so setzte man kühn einen Streifen an[1]. Ebenso entdeckte M. Lehrs an zwei Grünewald-Zeichnungen (Göttingen und Dresden), daß sie einst durch einen scharfen Schnitt getrennt wurden und stellte sie wenigstens in der Reproduktion wieder zusammen[2]. Dies war auch das gewöhnliche Los der Skizzenbücher, indem man aus einem Bande zahllose Blättchen schuf, die in alle Welt wirbelten und jeden Zusammenhang verloren. Von Rembrandt und A. v. Ostade[3] existieren zahllose Beispiele. Daß dabei ein gewisser Perzentsatz für immer verschwand, darf nicht Wunder nehmen. Selbstverständlich kamen bei solchen Verkleinerungen und Aufteilungen die bezeichneten Rückseiten sehr zu schaden (Abb. 333)[4].

Abb. 333. Dürer, Venezianerin. Nichtbeachtung der Rückseite.

Sammlermarken,

Auch Eingriffe scheinbar ganz harmloser Natur, wie das Aufdrucken von Sammlermarken, das Aufschreiben von Namen, Notizen, Rezepten, Briefentwürfen, Gedichten behelligen, von liebloser Hand ausgeführt, das Gesamtbild. Es berührt uns heiter, wenn wir in der Pariser Nationalbibliothek auf einem weiblichen Kopf den Stempel der Sammlung *Bibl. nat. Est.* und zwar am Halse gleich einem Anhänger angebracht sehen; oder wenn auf einer Paul Brill-Landschaft die runde Marke der Uffizien derart in der Luft aufgedruckt ist, daß die unten in der Landschaft stehenden Figürchen mit der erhobenen Hand wie auf einen

[1] Dürer, L. M. 506, Apostelkopf.

[2] Max Lehrs, Vier neue Grünewaldzeichnungen; Mitteil. aus d. sächs. Kunsts. Jgg. I, S. 45.

[3] Vgl. A. P. 88.

[4] Rückseite von Dürers Albertinazeichnung: Venezianerin (L. M. 459); siehe Meder, Neue Beiträge zur Dürerforschung im Jahrb. d. kh. S. d. Kaiserh. 1912, B. 30, S. 197, Taf. 21.

Ballon hinzuweisen scheinen[1]. Bisweilen werden Trockenstempel mitten in die Signatur eingedrückt.

Eine eigene Art Beschädigung bildet die prüde Vernichtung von Schamteilen durch Tintenkleckse, durch Herauskratzen oder durch ein Verschmieren mit naßem Finger.

schlechte Restaurierung.

Zum Schlusse möge noch auf das Verderben durch laienhafte oder selbst berufsmäßige Restaurierung hingewiesen werden. Mangel an historischem Verständnis oder technischer Erfahrung haben in allen Kabinetten, wie schon hervorgehoben wurde, häufig gerade an wertvollen Stücken ihre leider unverwischbaren Spuren hinterlassen. Und nicht immer vollzogen sich die Herstellungen unter fachmännischer Aufsicht. Der im vergangenen Jahrhundert aufkommende gewiß wohlgemeinte und berechtigte Konservierungsdrang bei Direktoren, Liebhabern und Händlern äußerte sich leider in einer etwas ungestümen Weise, indem die von altersher aufkaschierten Originale wahllos mit und ohne Grund abgelöst — in vielen Fällen abgeschunden wurden. Es wurden dabei allerdings manche hübsche Entdeckungen gemacht, verklebte Skizzen und Zeichnungen aufgefunden, Wasserzeichen und Notizen festgestellt, allein hiezu bedarf es tatsächlich der größten Erfahrung und Vorsicht. Man braucht viele dieser armen Blätter nur an der Oberfläche anzusehen, um die ungeschickten und gewalttätigen Prozeduren beobachten zu können. Verkrümmt, weil noch von anhaftenden Leimresten partienweise verzogen, mit verwässerten, flachen oder abgescheuerten Konturen, geben sie Zeugenschaft von ihren überstandenen Leiden. Übles berichten erst die Rückseiten, die durch das Abziehen ganze Schichten verloren haben, die wieder verstärkt und unterklebt werden mußten. Auktionsblätter, die den Käufern zuliebe in großer Hast rückenfrei gemacht wurden, geben Musterbeispiele, wie man nicht verfahren darf.

[1] I Disegni degli Uff. I, 4. Serie, 6.

* * *

Über das Signieren.

Die meisten Handzeichnungen tragen Namen aufgeschrieben, die in früheren Zeiten ohne weiters als echte Signaturen aufgefaßt wurden, sich heute aber eine kritische Beurteilung gefallen lassen müssen. Die Konstatierung, ob nachträgliche Bezeichnung (von fremder Hand) oder echte Signatur, setzt eine strenge Nachprüfung voraus. Im allgemeinen läßt sich der Grundsatz aufstellen, daß die italienischen Maler nur ausnahmsweise, die deutschen fast immer signierten, von den Holländern, Vlämen und Franzosen viele sich regelmäßig unterzeichneten, andere gar nicht darauf reflektierten. Nationale Eigenschaften, wie Großzügigkeit, geniales leichtes Schaffen und infolgedessen massenhafte Produktion waren Ursache, auf eine Unterzeichnung Verzicht zu leisten, wie auf der anderen Seite peinliche Gewissenhaftigkeit, jugendliches oder ängstliches Schaffen, jedes Blättchen sorgfältig zu signieren. Die Großen — nur Dürer macht hier eine Ausnahme — kannten keine Signatur. Wir können uns nicht vorstellen, daß Michelangelo oder Raffael, Leonardo, Rembrandt, Rubens oder Watteau je ihre Unterschrift unter eine Zeichnung setzten, es sei denn auf Widmungsblättern[1]. Was galt ihnen eine Studie? Dagegen hielten die Goldschmiede, Glasmaler, Graphiker, Lehrknaben und Dilettanten sehr darauf, ihre Namen der Nachwelt zu überliefern. Doch wäre es unbillig, hier nur die liebe Eitelkeit gelten lassen zu wollen. Bei den Deutschen war das Signieren schon in den zunftmäßigen Schulvorschriften begründet, in dem Gebaren, den «Meister» zu betonen oder auch in der starken Betätigung in der Graphik, wo die Signatur, das Monogramm, eine Art Schutzmarke beim Verkaufe abgeben sollte. Und selbst diejenigen Zeichnungen, welche von andern graphisch oder kunstgewerblich verwendet wurden, hatten eine Signatur zu tragen.

Allgemeines.

Deutsche,

Trotz dieser allgemeinen Grundsätze finden wir vereinzelt italienische Meister-Signaturen. Der erste Fall, leider nur an wenig Beispielen nachweisbar, bezieht sich auf bestellte Kompositionen, die der Künstler als Vorlage einzureichen hatte. Ein erklärender Text und die Unterschrift samt Jahr und Tag begleiteten diese Probezeichnungen. Ich nenne hier Fra Filippos Zeichnung und Brief an Giovanni de Medici vom 22. Juli 1457[2] oder Francesco Montemezzanos Altartafel-Entwurf vom 26. Mai 1584 in Darmstadt[3]. Ebenso eine kartonähnliche Zeichnung mit einer Jagdgesellschaft von Federigo Zuccheri[4]. Von vielen ähnlichen Blättern, die sich oft durch den beigefügten Rahmenentwurf

italienische Signaturen.

[1] So z. B. bei Rembrandt, Hofstede N° 896, 1063, 1240 u. a. m.; auch Einleit. p. XII ff.

[2] Berenson, Taf. 33, Florenz.

[3] A. P. 599.

[4] Uffizien, Nr. 11074: Federicus Zuccarus fa. A. S. MDLXV, Etãs sue XXV.

kennzeichnen, ist wahrscheinlich der Text abgeschnitten. Einen zweiten Fall des Signierens kann man sich nur durch die uns sattsam überlieferte Künstlereitelkeit erklären: Baccio Bandinelli, der von sich sagte, daß mit ihm einst die Zeichenkunst aussterben werde, setzte auf viele seiner Studienblätter noch rechtzeitig seinen vollen Namen[1]. Außerdem fanden sich noch Unterzeichnungen von Giorgio Vasari, Elisabetha Sirani, Cigoli[2], Giov. Contarini, Domenico Tiepolo oder bei Meistern, welche graphische Arbeiten lieferten, wie Dom. Campagnola, Pietro Testa u. a. In gleicher Weise bewahren Porträts oder Selbstbildnisse Signaturen und Lebensdaten. So zwei Blätter des Carlo Dolci von 1658 und 1674[3], oder des Piazzetta: *Io Giov. Batta Piaazzetta* (sic!) *disegnai di prop: mano in ettà d'anni 52 adi 20 Dec 1735*[4]. Bekannt ist das ‚Fatto da me' des Cav. Ghezzi.

Kopisten-, Der Seltenheit echter Signaturen stehen die endlosen Beispiele von Zeichnungen mit vollen, aber meist von Kopistenhand hinzugefügten Namen gegenüber. Es geschah nur zu häufig, daß junge in Kirchen und Palästen sich nach Gemälden übende Künstler zum Schlusse zu ihrer eigenen Erinnerung den Meisternamen des Vorbildes hinzusetzten. Diese schönen und stolzen Namenszüge haben in den letzten 30 Jahren durch die Kritik fast alle Bedeutung

Sammler- verloren. Aber auch viele gute und echte Meisterstudien erhielten volle Bezeichnungen in alter Schrift, als gewissenhafte Zutat eines Sammlers, der den Autor entweder noch kannte oder die Autorschaft durch Überlieferung noch festzustellen wußte oder glaubte[5]. Italisierte Namen deuten auf italienische Sammler oder lassen die Zeichnung in Italien entstanden denken: Posino für Poussin; französisierte Namen auf französische Besitzer. Häufig standen diese guten Traditionen auf der Rückseite vermerkt und wurden später bei Aufmachungen nach vorne übertragen. Daher zeigt die rückwärtige Schrift älteren Charakter. Beschneidungen machten gleichfalls Versetzungen nötig,

und die sich mit neuen Sammlernotizen mitunter zu einem chaotischen Ganzen vereinigten. Übertragungen kennzeichnen sich durch gewisse Details, z. B. Pietro da Cortona 28 May 1666, ein Datum, das nur der Künstler selbst seinerzeit vermerkt haben konnte und das beim Beschneiden der Zeichnung berücksichtigt worden war. Selbstverständlich unterliefen dabei allerlei Schreibfehler, zumal bei Jahrzahlen, deren alte Ziffernformen verlesen wurden, und ebenso bei Namen. Wenn eine Pontormo-Zeichnung (Berlin) auf der Rückseite «Correggio» zeigt, so war dies nur eine irrtümliche Verbesserung für den weniger bekannten Namen Carrucci. Das sind aber die seltenen und nicht unerwünschten Ausnahmen.

Händler- Die große Mehrzahl weist Taufen von Seite der besonders im 18. Jahrbezeichnungen. hundert tätigen «Connaisseurs», oder noch schlimmer, der Händler auf, die stets eine Vorliebe für große Namen bekundeten, vorzüglich bei Zeichnungsgruppen, bei welchen eine allgemeine äußerliche Stilverwandtschaft zwischen Meister-

[1] A. P. 40. [2] Uffizien 6299, 866.
[3] Uffizien 1172 u. 1178.
[4] Albertina, Inv. Nr. 1771.
[5] Disses hatt Mathis von Ossenburg (Aschaffenburg) des Churfürst Mentz Moler gemacht (Oxford Dr. III, Taf. 3, Grünewald).

und Schülerwerken bestand[1]. Bei den Deutschen gibt es für die Richtigstellung dieser veralteten Irrtümer insofern eine Erleichterung, als Maler und Graphiker für Bild und Zeichnung ein Monogramm hatten und, wenn auch nicht alles, so doch vieles signierten, so daß sich der Weg vom Bestimmten zum Unbestimmten schneller finden läßt. Trotzdem bestehen noch viele Blätter, welche dieser Hinweise entbehren, sei es, daß dieselben mit der Schere achtlos entfernt, sei es, daß leichte Federentwürfe — wie bei Dürer — eines Meisterzeichens nicht würdig erachtet wurden. Das rücksichtslose Abschneiden oder Durchschneiden von Signaturen war etwas Gewöhnliches. Oft entdeckt man einen gerade noch sichtbaren Rest; aber nicht immer vermag die Phantasie denselben zu entziffern. Feinde der Signaturen waren die Verschönerer, die durch ein buntes Färben der Hintergründe alles verdeckten, verwischte Silberstift- oder Kreidebezeichnungen mit Tinte überfuhren oder umkorrigierten, und selbst Passepartoutmacher, die es mangels richtiger Kontrolle just darauf anlegten, gute Monogramme zu verstecken. Noch schlimmer steht es um die absichtliche Entfernung echter, vielleicht auch nicht verstandener Signaturen durch Ausradieren, um die Zeichnung unter einem besseren Namen gangbarer zu machen (Rembrandt für Philips Koninck). Das Beseitigen.

Ende des 15. Jahrhunderts und im 16. fast durchgehends begegnen uns die Monogramm-Signaturen, die Meisterzeichen, mehr oder wenig verschlungene oder verbundene Initialen des Vor- und Zunamens. Seltener kommt ein dritter oder vierter Buchstabe hinzu, wie wir es bei Schweizer Zeichnern beobachten können. Manche versehen das Monogramm mit gewissen symbolischen Attributen; so verwendet Erhard Schön ein Winkelzeichen, Niklas Manuel und Urs Graf einen Dolch. Mitunter treten die Abzeichen eines zweiten Berufes hinzu, so bei Urs Graf die Boraxbüchse (Zeichen der Goldschmiede, Abb. 334)[2], oder bei Peter Flötner zwei gekreuzte Meißel. Andere illustrieren ihren Namen, wie Schäufelein durch eine kleine Schaufel, H. B. Grün durch ein Baumblatt, Peter Vischer d. A. durch einen Angelhaken mit zwei Fischen, Daniel Fröschl durch einen Laubfrosch, Paolo Farinati durch eine Schnecke, Bartolommeo Passerotti durch einen Sperling[3], Paul Brill durch eine Brille[4]. Zu den Monogrammen treten ausnahmsweise Erweiterungen in Form von Werkstatt-Devisen; so bei Niklas Manuel Deutsch: Nieman kann alss wussen, oder nur die Anfangsbuchstaben NKAW. Monogramme. Attribute.

Abb. 334.
Signatur des Urs Graf mit Boraxbüchse.

Das Monogramm steht innerhalb der Zeichnungsfläche oft auf einer Leiste, auf einem Gegenstand oder hängt als Täfelchen an einem Baumast. Ausnahmsweise

[1] Eine große Anzahl der verschiedensten deutschen Meisterzeichnungen des 16. Jahrhunderts und selbst des vorhergehenden wurden mit dem Dürer-Monogramm versehen, wie Blätter der Rembrandt-Schule mit «Rembrandt».

[2] Aus Vas. Soc. IV, 32, Männl. Porträt, London, Gustav Mayer.

[3] *Passerculum tanquam sui nominis symbolum* (Malvasia II, 245).

[4] Auf einer Paul Brill-Zeichnung in Rotterdam trägt ein nackter Mann in der Hand eine Brille, ebenso befindet sich auf je einem Buch eine Brille.

läßt es sich auch auf der Rückseite des Blattes finden (M. Bocksperg 1616, Albertina). Daß es auf graphischen Vorlagen verkehrt gezeichnet erscheint, bedarf keiner besonderen Erklärung[1]. Indes übersehen die meisten Graphiker diese Voraussicht.

Signaturenwechsel.

In der Regel begnügt sich ein Künstler mit einem Monogramm für seine ganze Schaffenszeit; ab und zu treten kleine Differenzierungen ein, wie z. B. vor und während der Meisterschaft (Dürer). Wenige nehmen zwei oder drei Monogramme an, die ohne besonderen Grund wechseln (Daniel Lindtmayer, Niclas Manuel, Urs Graf[2], Tobias Stimmer, Christoph Murer). Selbst echt und voll unterzeichnete Namen erscheinen in verschiedenen Schreibweisen. Ein klassisches Beispiel bietet Paul Brill, der in Rom folgende Signaturen anwendet: Brillo, Paolo Brilli 1602, Paulus Bril 1605, Paulo Bril 1606, Pauvels Bril 1607, Paol Bril, Pavel Brillo 1615, Bauvels Brilo, Pavolo Brill[3]. Joseph Heinz signiert Heintz und Heinz, Hainrich Schönfeld und Schönfeldt, Stuttgart 1627 (Dessau II, 56, 60). Der Franzose Le Paon schreibt Le paon und L. paön; J. B. Oudry gebraucht auch Oudri. Derlei Namensveränderungen vollziehen sich gerne in der Fremde, besonders in Italien. Carel van Mander unterzeichnet ein Widmungsblatt: *Carlo da Mandra fe. per suo Amicho il Snr Theodoro gallo 1597*[4]. Neben der heimatlichen Bezeichnung liebt man auch den latinisierten Namen oder den französisierten wie J. G. Will neben der Normalschreibung Wille. Mitunter wechseln auch die Namen auf Zeichnungen, Radierungen und Gemälden eines Meisters: A. v. Borssom (Zeichnung, Gemälde), Boresom (Radierungen).

Doppelte Bezeichnung.

Merkwürdig berühren uns Fälle, wo gleich zwei echte Signaturen (Monogramme oder Namen) auf einer Zeichnung stehen. Urs Graf spielt mit seinen Zeichen und bringt sie da und dort in ornamentaler Ausnützung an[5]. Auch Niklas Manuel kennt doppelte Signatur (Basel U. 10, 20); der Nürnberger Jobst Spörl schreibt neben sein verschlungenes Monogramm: Jobst Spörl von Nurenberg an 1639 Ady den 31. Augusty[6]. Alte Architekten und Steinmetzmeister setzen auf ihre Risse neben der vollen Bezeichnung auch das entsprechende Steinmetzzeichen: «Daß han ich hanns beblinger ab gemacht wie eß do statt in dem iar 1501»[7]. Derlei Doppelbezeichnungen verdanken aber ihren Ursprung weit häufiger der Verdeutlichmachung, indem eine gewissenhafte Hand die Lesung daneben schrieb; so z. B. neben das Monogramm des Hans Traut die Notiz: «Dz hatt Hans Trawt Zw Nornmerchkg gemacht»[8], oder: «Vom Stimer» neben das echte, alte Zeichen Stimmers (Basel). Oder wenn wir auf einem Louvre-Blatte neben dem echten Monogramm Melchior Lorchs die Rückseite mit der Notiz versehen finden: «Melcher lorck eigener

[1] Michel Kirmer, A P. 1276.

[2] Über die Varianten bei Urs Graf: Emil Major, Urs Graf (Studien z. d. Kunstgesch. 77, Note 38).

[3] Anton Mayer, Matthias und Paul Brill, Leipzig 1910, S. 77.

[4] Albertina, Inv. Nr. 8010: Predigt des Johannes.

[5] Ganz, Schweizer Handz. III, 49.

[6] A. P. 1347.

[7] Architekton. Handz. alter Meister, herausg. von Hermann Egger. Wien 1910, I, Taf. 6.

[8] Erlangen II, A. 25, St. Sebastian.

hanth gemacht denn 4 september 1551, lorens Stoer»[1]. Echte Monogramme, welche kaum sichtbar, weil verrieben oder versteckt angebracht, werden von Sammlerhand an einer in die Augen fallenden Stelle wiederholt, so daß Zeichnungen zweimal, selbst dreimal bezeichnet erscheinen[2]. Es gibt auch, wenngleich selten, Blätter mit zwei, und zwar verschiedenen Künstlern angehörigen Monogrammen. Der gewöhnliche Fall, zugleich die Erklärung der Erscheinung, ist jener, wenn ein Kopist das Monogramm seiner Vorlage zur strengen Wahrung des Urheberrechtes in die Nähe des eigenen setzt, wie wir auf Dürer-, Altdorfer- und Baldung-Kopien beobachten können.

Erweiterte Signaturen.

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erweiterte und vergrößerte man die Firma. Das nicht jedermann verständliche Monogramm genügte nicht mehr und das handwerksmäßige Kopieren machte die Meister mißtrauisch. Der volle Name wird noch verstärkt durch *invenit* oder *invenit et fecit*, *inventor* oder *pictor (P.)*. Die Spanier zeichnen: *inbentado y dibujado* (Juan Pedro Arnal, A.). Seltener erscheinen *figuravit* oder *calamo faciebat* bei graphischen Vorzeichnungen. Das beliebteste Wort bleibt *delineavit*, in seiner Abkürzung *del.*, das mit *ad vivum* verbunden wird, für welches die Holländer *nae het leeven geteekent*, in Italien lebende Nordländer *vivo* setzten[3]. Die lateinischen Bezeichnungen *invenit* oder *ad vivum* verlieren bei Schlechtunterrichteten ihre Wortbedeutung und werden irrtümlicherweise auch bei Landschaften angewendet[4]. Die Franzosen gebrauchen die Wendung: *Dessiné par (J. B. Massé)*. Eine häufige Erweiterung der Signatur bedeutet, zumal in der Fremde, der Hinweis auf die Heimat: *Petrus Du Monstier Parisiensis faciebat Romae 1633* (Paris, Nationalbibliothek). Im eitlen Gefühle eines neugebackenen Republikaners unterzeichnet Wille jun., dessen Vater noch als Deutscher neben ihm lebte: *P. A. Wille Fils ce quintidi 25 Prairial l'an V^me de la Republique une e indivisible* (Brun, Schweizerisches Künstler-Lexikon II, 313).

In Stammbüchern.

Ausführliche Bezeichnungen lassen sich in den seit dem Ende des 16. Jahrhunderts immer häufiger erscheinenden Stammbüchern konstatieren, die sich wandernde Gesellen anlegten und von Meistern und Kollegen ausfüllen ließen. Auch Adel und Bürgertum huldigten dieser Mode. Aus solchen Blättern, die heute meist vereinzelt in Klebebänden oder bereits den Sammlungsbeständen eingereiht auftreten, lassen sich für den einen oder anderen Meister allerlei Daten gewinnen. «Dieses hab ich zuo guetter gedechtnüs gemacht in Stuttgartt den 1. Januarij A°. 1625 Wentzeslaus Hollar von Prachen» (Dessau II, 58). Oder: «Herren Johann vlrich Hürdter künstlicher Bildthawer zu eim freundtlich Andencken presentirt dises Joachim von Sandrart Zu Nurmberg den 13. 8^b: 1683» (A.). Dazu kam häufig die Formel: geschehen, geschechen, gschehen. «Dises mach ich Johann Hainrich Schönfeld mallergesell, geschechen in Stugart 1627» (Dessau II, 59).

Eigene und fremde Notizen.

In das Gebiet der indirekten oder erweiterten Signaturen gehören jene, meist in späteren Lebensjahren auf Jugendwerke gesetzten, tagebuchartigen Notizen,

[1] Louvre, Nr. 18728.

[2] Dürer, Grüne Passion, L. M. 485. — Hans B. Grün-Skizzenbuch, Taf. 14.

[3] Joseph Heintz, liegender weiblicher Akt, ehemals Sammlung Wurzbach, Wien.

[4] *A. de Haen ad viv. del. 1744, Haarlem.*

die mit der Bestätigung der Autorschaft gleichzeitig Lebensdaten verbinden. So jene bekannten drei Zeilen auf Dürers Jugendbildnis, oder jene Notiz: Josephus Heintz 1582 seiner Lehr im 4. Jahr (Basel U 4, 60). Ähnlich auf einer Zeichnung des jungen Renesse (Rotterdam)[1]. Nicht als Signaturen, doch für die Autorschaft oft von einer gewissen Bedeutung sind Schreibproben, begonnene Konzepte von Briefen, Bittschriften, Gedichten aufzufassen, wie sie uns in Skizzenbüchern oder auf einzelnen Blättern begegnen. So auf einer Architekturzeichnung des Baldassare Peruzzi (Uff. 485): *21. octob. 1531 Io Baldassarre. putjo architectore & pictore fõ piena & indubitata fede come gia pai sonō . . .*[2] Michelangelos und Raffaels dichterische Konzepte und deren Ausnutzung für die Autorschaft der Zeichnung sind allbekannte Beispiele.

Abb. 335. N. Berchem, Tierstudie mit später zugeschriebener Signatur.

Atteste.

Zu Stellvertretern von Bezeichnungen werden auch bestätigende Notizen von Verwandten und Schülern des Künstlers, wie z. B. jene des Vaters von Ger. Dou: *dit heeft myn Gerrit nae het Leven geteyckent den 24 A Pril anno 1626 in zwoll*[3]*;* oder auf einer Rembrandt-Zeichnung der Vers von Philips Koninck:

Dees tekeningh vertoont de buiten amstelkant
Soo braaf getekent door heer Rembrants eijgen hant[4].

Oder auf einer A. Bloemart-Zeichnung: *van myn frer Abraham vand-voort* (Stuttgart). Bisweilen notiert der Beschenkte den Namen des Zeichners: «Disses

[1] *De eerste tijckening getoont by Rem Bramt* (sic) *in jaer 1649 den 1 Oktob. het waert voor de tweede mael dat ik by Rembrandt geweest bin.* Darauffolgend die Signatur.

[2] Oder auf einer Zeichnung Renis mehrmals untereinander: Io guido Reni . . . (Uff. 1587).

[3] Amsterdam.

[4] Hofstede, Handz. Rembrandts Nr. 1062, Blick auf die Wälle von Amsterdam (Heseltine).

schencktt Mier Johan Wellinger alls Ich pey Im arbaittet Zu Lubeck aō 1594»; so auf einer von 1572 datierten Zeichnung (ehemals Wurzbach, Wien). Oder auf einer Basler Zeichnung (U 16, 28): «Von Jergen schweiger Handt gemacht und mir geschenkt word. 21. Junius von simon sun derßen (?) vnd onoffrion Werlin an 1565».

Nachsignierungen von fremder Hand.

Im Handel wurden unsignierte Zeichnungen eines und desselben Meisters von fremder Hand gleichmäßig mit dem Monogramme versehen, wenn zufällig eine echte Bezeichnung zur Verfügung stand. Der Fall ereignete sich häufig bei Skizzenbüchern, die größeren Vorteiles halber aufgelöst wurden. Man zerschnitt selbst einzelne Blätter noch in Teile und versah jedes Stückchen mit dem Meisterzeichen. Bei Dürer, dessen Studien schon frühzeitig Gegenstand

Abb. 336. Abklatsch von Abb. 335, vor der Signatur.

des größten Interesses waren, betrieb man dieses Signierungssystem in ganz unglaublicher Weise. Wenn wir das große Korpus seiner publizierten Blätter durchsehen, staunen wir über die Fülle der Monogramme, und wir müßten ihn einer lächerlichen Eitelkeit zeihen, wollte man sie alle als eigenhändig anerkennen. In einzelnen Fällen läßt sich dieses Nachsignieren deutlich beobachten. Die im vorhergehenden Kapitel bereits besprochenen gewaltsamen Trennungen der prachtvollen Dürerstudien zu dem Rosenkranzbild und zum Helleraltar verführten einzelne Besitzer dazu, auch den abgetrennten Teil mit einer Signatur zu versehen. Der Evakopf der Albertina (L. M. 501) zeigt neben der von fremder Hand ergänzten Signatur noch am Rande rechts den Rest des alten originalen A. Andere Dürer-Zeichnungen dieser Serien wie L. M. 497, 500 tragen gleichfalls solche grobe Ergänzungen. Ebenso forderten die vorhandenen echten Jahrzahlen zur Hinzufügung eines Monogrammes direkt auf, z. B. Dürer, L. M. 540, 541, 543.

Ein belehrendes Beispiel, wie man erst später eine die Handschrift des Meisters nachahmende Signatur aufsetzte, bietet eine Berchem-Studie der Albertina, zu der sich zufälligerweise ein Abklatsch noch vor dieser Bezeichnung erhalten hat. Die Zeichnung erfuhr außerdem noch störende Überarbeitungen in der Schattierung und Zutaten (Abb. 335 Original und Abb. 336 Abklatsch)[1].

Werkstatt-Signaturen.

Seit dem 18. Jahrhundert begegnet dem Sammler der nachweisbare, gewiß aber schon früher als selbstverständlich aufgefaßte und geübte Brauch, daß Meister gute Schülerzeichnungen unter ihrem Namen in den Handel brachten. So der alte Zingg in Dresden, der von Ludwig Richters Vater große Sepia-zeichnungen erfinden und bis auf das letzte Tüpfel ausführen ließ, um sie dann mit seinem Namen versehen zur Ausstellung zu bringen[2]. Ähnliches ist uns auch von dem Vater Jakob Alt bekannt, der Aquarelle seiner Söhne Rudolf und Franz unter seiner Chiffre im besten Glauben verkaufte.

[1] Albertina, Inv. Nr. 9819 und 9820. Rötel, das Original etwas beschnitten; Abklatsch. 17·8×28·6 cm.

[2] Ludwig Richter, Lebenserinnerungen, S. 2.

* * *

Einiges über Wasserzeichen.

Für und gegen.

Literatur und Abbildungsmaterial dieser Bestimmungsbehelfe sind heute schon so beträchtlich angewachsen, daß es den Rahmen dieser Arbeit fast zu überschreiten scheint, hierüber noch weitere Worte zu machen[1]. Aber trotzdem wurde bei allen derartigen allgemeinen oder speziellen Abhandlungen eines übersehen, ihren Wert oder ihre Wertlosigkeit für Zeichnungen auf das richtige Maß zurückzuführen. Die große Gruppe von Schrift- und Kunstgelehrten teilt sich heute noch in zwei entgegengesetzte Anschauungen vertretende Lager. Während die einen blind darauf schwören und aus der Gleichheit oder Ähnlichkeit der Marken zu willkommenen Schlüssen zu gelangen trachten, machen die Gegner geltend, daß man noch wenig Nutzen aus dem Studium derselben habe ziehen können. Wer die heutige Literatur und Reproduktionen der Wasserzeichen (Filigranes) kennt und benützt hat, wird letzteren beistimmen, aber zugleich gestehen müssen, daß diese geringe Nutzwertung nur in der leider noch mangelhaften Durcharbeitung des ungeheuren Materiales liege. Alle zur Verfügung stehenden Werke geben für alte Handzeichnungen nur deshalb unzureichende Behelfe ab, weil sie die Wassermarken zum größten Teil Archiven aller Herrenländer, nicht aber Zeichnungensammlungen entnommen haben (z. B. Briquet) und weil die wenigen Zusammenstellungen aus Zeichnungen wie z. B. von Robinson für Michelangelo und Raffael zunächst nur schüchterne Versuche bedeuten[2]. Es kann nichts irreführender sein, als aus Briefen und Aktenstücken, die über ganz Europa hin und her wanderten, eine ergiebige Fundgrube machen zu wollen. Wurde damit auch die Zeit bestimmt, das Lokale konnte in der Regel nicht zur Geltung kommen. Was können wir daraus erschließen, wenn z. B. bei Briquet die Feststellung hervorgehoben wird, daß das Wasserzeichen Bogen mit Pfeil (Nr. 779—805) sich in fast allen Archiven Italiens, ferner in Paris, Toulouse, Utrecht, Middelburg, Frankfurt, Augsburg und Innsbruck beobachten läßt. Woher stammen aber diese Urkunden und das Papier?[3]

Begriffserklärung.

Eine weitere Irreführung bedeuten die vielfach schlechten Abbildungen, welche durch Mißverständnisse und unklare Vorstellungen von den Marken selbst zustande kamen. Das Wasserzeichen, ein Firmazeichen des Erzeugers, besteht seinem Wesen nach aus dem Abdruck einer Drahtfigur, die zwischen den Quer- oder Formdrähten oder an denselben befestigt wurde. Da sich

[1] Literaturangaben bei C. M. Briquet: Les Filigranes, Paris 1907, I, p. VIII—X.

[2] Robinson, *A critical account*, p. 361 ff.

[3] Briquet I, 54.

durch den häufigen Gebrauch diese Drahtgestelle verbogen haben oder Teile verloren gingen, entstanden selbstverständlich vielgestaltige Mißbildungen ein und derselben Type, die indes einen Fachmann der Wasserzeichen nicht irreführen sollten. Briquet führt z. B. für Bogen und Pfeil (779—805) ganze Reihen auf, die doch nur eine Marke bedeuten.

Varianten eines Wasserzeichens.

Viel wichtiger wird es erscheinen, soll ein entsprechender Nutzen aus ihrer Erkenntnis gewonnen werden, jede dieser Geschäftsmarken in allen ihren Besitzer-Variationen, die tatsächlich wesentliche Unterschiede und damit auch zeitliche Verschiebungen aufweisen, chronologisch verfolgen zu können. Bei Beschreibungen von Stichen und Zeichnungen heißt es z. B.: Ochsenkopfpapier. Welche Differenzierungen aber bietet allein dieses Zeichen? Es gibt einen kleinen, einen mittleren, einen großen Ochsenkopf. Der große trägt entweder ein Kreuz oder eine Blume, eine Blume mit 3 oder 7 Blättern, mit einfachem oder doppeltem Stiel. Und erst das kombinierte Wasserzeichen des Ochsenkopfes, mit Kreuz und Schlange, oder mit *T* und Schlange, oder mit Krone und Blume und letztere wieder mit 5 oder 7 Blättern! Von den feineren Nuancierungen nicht zu reden, wie mit Nasenlöchern oder ohne, mit angebogenen oder angelöteten Ohren, mit Zunge oder Hauchstrahlen. Dabei sind jene Varianten, die sich durch verschiedene Größen oder durch verbogene Formen ergeben können, nicht in Betracht gezogen. Diese kurze Aufzählung so vieler Arten ein und desselben Zeichens setzt natürlich ebenso zahlreiche zeitliche Zuweisungen voraus, welche erst nach und nach festzulegen wären und ohne die eine wissenschaftliche Verwertung kaum gedacht werden kann. Und ebenso variabel wie der Ochsenkopf erscheint noch manch anderes Zeichen, z. B. Hand mit Blume, von dem Briquet über 100 Formen anführt, oder die Weintraube (Br. 12991—13218).

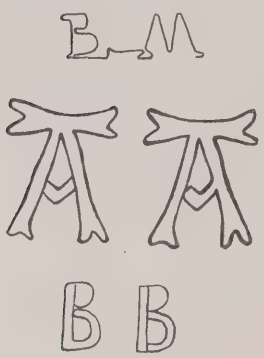


Abb. 337. Richtig und falsch nachgezeichnete Wasserzeichen.

Organisches Zeichnen.

Wer daher bei dem Studium der Zeichnungen auf Wassermarken einen besonderen Wert zu legen gedenkt, muß sich, da ihn die Hilfsbücher derzeit noch im Stich lassen, seinen Vorrat nach Handzeichnungen mit möglichst genauer lokaler und zeitlicher Angabe selbst anlegen. Ob er sich dieselben auf photographischem Weg, durch Pausen oder durch freies Nachzeichnen verschafft, immer halte er sich das Prinzip der Drahtfigur vor Augen, alle Linien so viel wie möglich in einem Zug zu machen; denn der Standpunkt der Haltbarkeit vermied nach Tunlichkeit angelötete Teile. (Abb. 337: *BM* richtig in einem Zuge, *A* links falsch, rechts richtig, *B* links richtig, rechts falsch gezeichnet[1].) Nicht immer waren, wie bemerkt, bei Briquet oder gar

[1] An dieser Stelle möchte ich noch einige Winke über das Aufsuchen und Kopieren der Wasserzeichen geben. Sind die Blätter rückenfrei, ist die Feststellung leicht. Sind sie aufgezogen, hält man sie mit beiden Händen horizontal dicht unter die Augen und gegen das Fenster so lange, bis man zuerst die Hauptdrähte entdeckt hat. Nun sucht man jeden einzelnen Zwischenraum sorgsam nach einer Spur ab. Hat man deren gefunden,

bei Hausmann die Abbildungen von diesem Gesichtspunkte geleitet. Der Entfernung der vertikalen und horizontalen Wasserlinien eine ganz besondere Wichtigkeit beilegen zu wollen, halte ich für zwecklos. Die Modelle wurden doch nur handwerksmäßig angefertigt, es kam nicht auf ein Millimeter an[1].

Nebenmarken.

Notwendig erscheint auch die Beachtung der Nebenmarken (Buchstaben oder Monogramme der Fabrikanten), die sich in der Mitte der zweiten Hälfte des Bogens links oder rechts von der Hauptmarke zeigen. Selten nur findet man noch beide beisammen, meist sind sie durch das Zerteilen der Zeichnungen voneinander getrennt, so daß sie als selbständige Zeichen in den Reproduktionen angeführt werden. Ein intaktes Beispiel bietet Dürers Bacchanale (Albertina, L. M. 454) mit der kleinen Wage im Kreise als Hauptmarke und der Nebenmarke A. Oder eine Giulio Campi-Zeichnung (Florenz) mit der Wassermarke einer Hand und des Buchstaben *B*; oder der einköpfige Adler mit Krone und das Besitzerzeichen (Abb. 338) auf einer Van Dyck-Zeichnung[2]. Finden wir z. B. dieses Besitzerzeichen A allein, so darf man schließen, daß hiezu noch eine zweite Zeichnung mit der Hauptmarke der Wage im Kreise gehört habe. Trägt die eine Hälfte etwa ein Datum, so kann dies auch für die andere Hinweise ergeben. Derlei Zusammengehörigkeiten zwischen Marke und Monogramm oder selbst vollen Namen sind noch wenig festgestellt, weil wir in den Zeichnungen fast immer nur Bogenfragmente erhalten haben. Die dadurch entstandenen lückenhaften Beschreibungen vererbten sich leider von einem zum andern. Wird z. B. als Marke einer Zeichnung angegeben: «leerer Kreis» (Durchm. = 4 *cm*), so entstammt dieser Papierteil in Wirklichkeit einem italienischen Bogen, dessen vollständiges Wasserzeichen Abbildung 339 zeigt[3].

Abb. 338. Nebenmarke.

In Zeichnungen venezianischer Schule aus der Zeit des Guardi lassen sich sogar Papiere mit drei Wasserzeichen: Blume, gekreuzte Schlüssel und Anker konstatieren. Ein solches Beisammenfinden gehört allerdings zu den seltenen Dingen.

Zusammengefügte Papiere.

Derartige echte Doppelwasserzeichen sind von jenen Fällen zu trennen, wo sich der Maler in einer Stunde raschen Bedarfes sein Zeichenpapier aus mehreren Stücken zusammenklebte, von denen jedes sein eigenes Zeichen trug. So besitzt die Universitätssammlung in Erlangen eine Zeichnung (I gr. f. 16), welche aus einem Papier mit dem Mohrenkopf und einem zweiten mit dem Ochsenkopf

dreht man das Blatt nach rechts und links und umgekehrt, bis die Formen deutlicher werden und sich zu einem mehr oder weniger vollständigen Zeichen vereinen. Eine gewisse Vertrautheit mit den einzelnen Figuren muß allerdings vorausgesetzt werden. Einfach ist das Kopieren, wenn die Blätter lose sind oder nur an einzelnen Punkten haften. Nach einem selbst gefundenen und wohl erprobten Verfahren schiebt man ein stark lichtempfindliches Kopierpapier unter die Marke der flach auf den Tisch gelegten Zeichnung und setzt beide dem hellsten Tageslicht (nicht der Sonne) aus. Schon nach kurzer Zeit erscheint ein positives Bild sämtlicher Wasserlinien, das nur mehr zu fixieren ist.

[1] Krünitz, Encyklop., Bd. 106, S. 653.

[2] Ein Beispiel bei Briquet Nr. 818 und 819, Pfeil und Bogen und Namenschiffre.

[3] In Gänze einer Radierung des Domenico Bonaveri nach Correggio entnommen aus der Zeit um 1640.

der siebenblättrigen Blume zusammengesetzt ist. Und wieder verschieden zu beurteilen sind die von Sammlern willkürlich vereinigten Teile verschiedener Zeichnungen, in der Wohlmeinung, daß sie zusammengehören. Die soeben genannte Zeichnungensammlung bewahrt einen rheinischen Flügelaltarentwurf, an welchen oben als Abschluß ein siebenteiliger Fries von anderer Hand angeklebt wurde. Beide Teile haben provinziell verschiedene Wassermarken, Lilien mit aufgesetzter niedriger Krone und ein Krüglein mit Kreuz.

Was sich auch der fleißige Sammler an Material zusammenstellen mag, für die frühen Blätter wird es nur ein dürftiges bleiben und bleiben müssen. Wie viele der Handzeichnungen sind aufgeklebt, wie viele tragen überhaupt keine Marke oder nur einen undeutlichen Rest! In diesem Falle sind eventuell Kupferstiche aus des Meisters Umgebung zur Ergänzung heranzuziehen.

Beschränkte Ausnützung.

Zum Schluß sei noch der Ausnützungswert der Wassermarken bei Zeichnungsbestimmungen auf sein bescheidenes Maß zurückgeführt. Selbst in jener Zeit, in welcher die soeben besprochenen Übelstände einst behoben und ein ausschließlich graphischem Material entnommenes Vergleichswerk zur Verfügung stehen wird, kann der Gewinn nur ein geringer sein. Die Papierverbreitung innerhalb der einzelnen Länder, aber auch längs der großen Handelsstraßen zu verfolgen, wird dem Forscher kaum gelingen und damit fallen auch die wiederholt versuchten Schlüsse, rätselhafte Zeichnungen durch Wassermarken zu lokalisieren, gewöhnlich in sich selbst zusammen. Robinson will für Michelangelo aus dessen Studien und Korrespondenzen bloß aus englischem Besitz 69 verschiedene Marken verzeichnen, wozu bemerkt werden mag, daß Zeichen- und Briefpapier für den Künstler nicht dasselbe bedeuteten. Der Ochsenkopf mit Stange und Blume gilt als deutsches Wasserzeichen. Das in Berlin befindliche Skizzenbuch des Bambaja mit 29 Blatt, also in Oberitalien entstanden, weist gleichfalls diese Marke auf (Briquet 14950). Später mochte der allgemeine Vertrieb noch lebhafter gewesen sein. Der Maler Benedetto Luti sandte 1722 von Rom aus seinem ehemaligen Schüler Agostino Ratti ein Kistchen mit holländischem Papier *(carta d'Olanda, assai propria, come sapete, per disegnare)*[1]. Und gewiß gab es solches auch schon im vorhergehenden Jahrhundert in Rom, wo der Zustrom holländischer Maler noch stärker war.

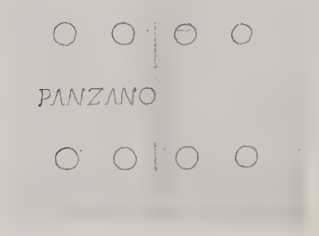


Abb. 339. Folio-Bogen mit verteilten Wassermarken.

Zeitliche Bestimmung.

Weit sicherer als die lokalen Bestimmungen sind die zeitlichen, da die publizierten Zusammenstellungen bereits ein mehr abgeklärtes Resultat enthalten. Originale sowie Kopien nach Bildern und Zeichnungen finden, falls auf deren Datierung Wert gelegt wird, dadurch eine zeitliche Begrenzung. Blätter mit Wassermarken, deren Aufkommen nachweisbar erst nach dem Tode des in Betracht kommenden Künstlers fallen, werden sich schon aus diesem äußeren Grunde erledigen lassen. Vorteil gewährt das Wasserzeichen bei nach allen

[1] Bottari, Lettere VI, 170.

Richtungen zerstreuten Skizzenbuchblättern, um ihre Zusammengehörigkeit leichter zu dokumentieren, besonders wenn nebenbei kopierte Exemplare oder auch nur Einzelblätter kritisch zu behandeln sind; eine Aufgabe, der man heute ein besonderes Interesse entgegenbringt. Ein treffliches Beispiel hiefür liefert H. Egger für ein M. v. Heemskerck fälschlich zugeschriebenes Skizzenbuchblatt mit dem Baselstab[1].

Die meisten Vorteile bieten uns die Wassermarken für Stiche und Holzschnitte, sobald sie für einen Meister in möglichster Vollständigkeit gesammelt werden, um daraus im Zusammenhange mit den verschiedenen Zuständen oder an der Hand alter Druckwerke mit Ort- und Zeitangaben ein chronologisches Bild zu gewinnen. Die Feststellung ihrer Aufeinanderfolge wird es ermöglichen, zu sicheren Schlüssen auch für andere Blätter aus demselben Schulkreis zu gelangen. Hausmann versuchte diesen Weg z. B. für das Dürer-Werk, wenngleich nur zunächst für Drucke erster Qualität und der unmittelbar nach dem Tod des Künstlers folgenden Zeit[2].

[1] Egger und Hülsen, Die röm. Skizzenbücher von M. v. Heemskerck II, Textband S. VII. — Paul Heitz, Les filigranes avec la crosse de Bâle, Strasbourg 1904.

[2] B. Hausmann, Albrecht Dürers Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte u. Zeichnungen. Hannover 1861, S. 45.

* *
*

Vom Restaurieren und Aufmachen.

Allgemeines.

Wiewohl aus eigener Erfahrung überzeugt, daß man das Restaurieren alter Zeichnungen nicht aus Aufsätzen erlernen könne, halte ich es nicht für überflüssig, Selbstgeübtes und von anderen Wohlerprobtes mitzuteilen; teils um den Sammler, auch wenn er diese Tätigkeit nicht ausführt, über die wesentlichen Manipulationen zu unterrichten, teils um jene praktischen, aus technischen Erkenntnissen gewonnenen Konsequenzen zu ziehen, die der Konservierung wertvoller Originale zugute kommen. Es gibt wenig Gelegenheit, hierüber Richtiges zu erfahren, als berufsmäßige Restauratoren damit sehr geheimnissen, und die wenigen, sich meist auf Stiche beziehenden Schriftchen so viel wie nichts enthalten[1].

Als eine wichtige Frage erscheint es, ob man ein wertvolles Original, sei es in welchem Zustande immer, überhaupt anrühren solle. Das Unheil, welches selbst sehr geschickte, aber historisch ungeschulte Restauratoren anrichten können, ist in allen Sammlungen konstatierbar. Und da es selbst heute noch trotz aller Restaurierschulen schwer fällt, zeichentechnische Erfahrungen zu finden, so wird ein gewisses Risiko nie ausgeschlossen bleiben und Museal-direktoren sowie Privatsammler müssen sich darüber klar sein, was auf dem Spiele steht und welche Verunstaltungen eintreten können. Schon diese Erwägungen allein, geleitet von der Liebe zum Gegenstande und von dem Mißtrauen gegen wichtigtuende Verbesserer, werden manches Unheil zu verhüten imstande sein.

Überflüssiges Überarbeiten.

Tadellose und unversehrte alte Zeichnungen gehören zu den größten Seltenheiten. Weit mehr als die Hälfte weisen Unbilden verschiedenster Art auf, zufällige und absichtliche, wie es der Lauf der Zeiten mit sich brachte. Bald vernachlässigt und dem Verderben preisgegeben, bald von mehr oder weniger berufener Hand wieder verbessert und verschönert, geben uns manche kaum eine Idee ihres ursprünglichen Zustandes. Denn nicht immer galt die Verschönerung dem Papiere allein, das geputzt und geglättet werden sollte, sondern auch der Zeichnung selbst. Wer aber die barbarische Behandlung berühmter Galeriebilder durch verschönerungssüchtige und eitle Restauratoren kennen gelernt, wird auch hier jenes Vorgehen kaum mehr auffällig finden. Leider können wir solche häufig auftretende Überarbeitungen meist nicht mehr beseitigen.

---

[1] Praktisches Handbuch für Mahler und Lackierer, Grätz 1803 (in Enzyklopädie für Künstler, II. Bd.), S. 115–117. — Lucanus, Anleitung zur Restauration alter Gemälde, Leipzig 1828, enthält gleichfalls einiges über Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte, S. 55–62. — Ebenso finden sich Andeutungen in Ludwig Kainzbauer: Die Art, Behandlung und Wiederherstellung der Öl-, Tempera- und Freskogemälde sowie der Aquarelle, Pastelle, Miniaturen, Handzeichnungen und Bilddrucke. Wien, Hartleben 1913.

Zutaten in Kreide, Rötel oder Graphit müssen bleiben. Am ehesten lassen sich die groben Kolorierungen, z. B. von Ostade- oder Dusart-Zeichnungen entfernen, indem man die Farben, wenn es die Tinte gestattet, mit nassem Pinsel und Saugpapier vorsichtig entfernt. Eine Erinnerung daran wird freilich übrig bleiben.

Farbige Grundierungen, mit der Zeit verblaßt, besonders rosa und blau, wurden mit zarten Aquarelltönen übergangen. Solche Auffrischungen sind leicht zu erkennen, weil man nur den Hintergrund anlegte und die Figuren aussparte. Verbesserungen bleiben ausgeschlossen.

Ablösen.

Von all den gewaltsamen Prozeduren, die alte Handzeichnungen, und manche wiederholt, ertragen mußten — oder heute noch zu gewärtigen haben — war das Ablösen vom Untersatzkarton die häufigste. In den durch Jahrhunderte allgemein beliebten Klebebänden hatte man die Zeichnungen ohne Zwischenlage direkt auf dem Folioblatt in der Weise befestigt, daß man das Original mittels Leim oder Kleiekleister entweder an 6 oder 8 Punkten längs der Ränder oder längs der Diagonalen, oder auch vollauf bestrich. Es war die liebloseste Art, die man sich denken kann; die Oberfläche wurde krummelig, die nicht befestigten Ränder bekamen Risse und der im Laufe der Zeit braun gewordene Kleister oder Leim erzeugte gelbe Flecke.

Hinweise.

Die Frage, ob eine Zeichnung abzulösen sei, läßt sich nicht gemeinhin beantworten. Ohneweiters darf man die Freimachung für jene empfehlen, die nur an einzelnen Stellen festgelegt sind. Blätter dagegen, die ihrer ganzen Fläche nach aufgeleimt erscheinen, sind vorher sorgfältig zu begutachten. Ungrundierte Zeichnungen auf weißen Papieren müssen auf ihre Stoffqualität und ihr Zeichenmaterial hin untersucht werden. Weichwollige Papiere und die sich leicht lösenden Bister, Sepia, Aquarellfarben sind behutsam anzufassen. Gute alte Tinten und Kreiden vertragen ohneweiters ein nasses Verfahren, Rötel läuft leicht Gefahr, abzufärben. Bestimmend für ein Ablösen können erscheinen: in einzelne Teile zerrissene und schlecht zusammengefügte Blätter, aufdringlich unterklebte Flicken oder störende braune Flecke oder — ein Hauptgrund — Zeichnungen auf der Rückseite. Letztere lassen sich meist schon durch ein geübtes, scharfes Absuchen der Oberfläche stellenweise erkennen oder aus dem Gesamtcharakter der Zeichnung vermuten (skizzenbuchartige Entwürfe verschiedensten Inhalts). Grundierte Blätter soll man ungeschoren lassen, ob sie sich noch tadellos oder bereits beschädigt und verrieben erweisen. Die Gefahr, daß dicke Grundierungen während der Manipulation brüchig werden oder dünne leicht Feuchtigkeit aufnehmen, die sich zu deutlich umgrenzten Stellen auswächst, ist schwer zu vermeiden. Beispiel die Grüne Passion.

Vor- und Nachteile.

Auktionen ersten Ranges bringen heute wohl die meisten Zeichnungen bereits rückenfrei auf den Markt, um dem Käufer volle Einsicht in den Blattkörper zu gewähren. Nichtsdestoweniger gibt es noch genug Ware, die dieser Prozedur harrt, von dem ungezählten Zeichnungsmaterial in alten Sammlungen abgesehen, das sich infolge der damit verbundenen unabsehbaren Mühen und Gefahren noch manches Jahr wird gedulden müssen. Modern geleitete Institute, wie Berlin oder London, haben das Ablösen bereits durchgeführt und der Vorteil dieser Art Aufstellung ist einleuchtend. So manche verklebte Zeichnung der

Rückseite[1], manche interessante Notiz kam wieder zum Vorschein, Wasserzeichen wurden offenbar, der vielfach durchschlagende und die Zeichnung gefährdende Leim oder gelbbraun gewordene Kleiekleister konnten entfernt, Wasserflecke, Quetschfalten, Blasen, schlecht zusammengefügte Risse beseitigt werden. Aber wie viel verdeckte Schäden wurden anderseits durch das Ablösen ans Licht gebracht, von den entstandenen Verletzungen während des Vorganges nicht zu reden, wie dünne Stellen, Risse, die wieder verbessert werden mußten, Verfärbungen, Beraubung der Patina. Wie manche geheime, den Besitzern verborgen bleibende Korrektur schlich sich ein.

Das vorsichtige Ablösen, wie es heute allgemein geübt wird, kennt mancherlei Methoden, die man ihrem Wesen nach als ein trockenes, feuchtes und nasses Verfahren auffassen kann.

Das trockene Verfahren.

A. Das trockene Verfahren gilt für Originale, die ob ihrer Technik, wie bei grundierten Papieren, Bisterfeder, Aquarellen, ein Anfeuchten nicht gestatten. Sie werden zunächst aus dem Karton oder dem Band herausgeschnitten, mit der Bildseite auf eine nicht zu weiche Unterlage gelegt (Reißbrett mit weißem Saugpapier oder mehreren Schichten Seidenpapier) und in der Mitte gut beschwert, um ein Verschieben zu vermeiden. Darauf erfolgt das mühsame Spalten und Abziehen des Kartons von Schichte zu Schichte, wobei die linke Hand das Original möglichst fest hält. Ob man nun bei alten oder neueren Untersätzen die Papierschichten mit Zuhilfenahme des Spaltmessers in Gänze oder in Partien abzieht, oder mit angefeuchtetem Zeigefinger durch stetes Hin- und Herreiben allmählich verdünnt, hängt ganz von dem Wert des Originales und der Beschaffenheit der Kartonmasse ab.

Das feuchte Verfahren.

B. Das feuchte Verfahren bei auf dicken oder dünnen Kartons voll aufgeklebten Zeichnungen, deren Oberfläche keine Nässe verträgt. Man breitet auf ein Reißbrett mehrere Lagen weißer Saugpapiere oder feines Linnen, jedes gut angefeuchtet und wohlgeglättet; darauf legt man die Rückseite der Zeichnung, so daß diese mit der feuchten Unterlage gleichmäßig in Berührung komme, um überall gleich stark anzusaugen. Zur Unterstützung dieses Prozesses deckt man die Zeichnung mit einer reinen, allseitig überragenden Glastafel zu und stellt auf die vier Ecken beschwerende Gegenstände. Von diesem Momente an bedarf sie der strengsten Überwachung. Die ungleichmäßige Dichte der Kartons erzeugt auch eine ungleichmäßige auf dem Gesetze der Haarröhrchenerscheinung beruhende Aufnahme von Feuchtigkeit, die bei nicht genügender Vorsicht sehr rasch bis an die Oberfläche steigen und Flecke erzeugen kann. Die Glasscheibe ermöglicht das Erkennen aller eintretenden Veränderungen. Man wird außerdem in kurzen Zeitabschnitten die Rückseite des Originales überprüfen und sich überzeugen, wie weit der Prozeß gediehen und ob die Feuchtigkeit bis zur Leimschichte gedrungen. Gerade die letztere bedarf einer allseitigen Erweichung und eines gleichmäßigen Aufquellens, um den Karton leicht und in Gänze abziehen zu können.

[1] So konnte ich der Albertina durch eigenhändiges Ablösen eine Grünewald-, eine Rubens-, eine Tintoretto- und eine Dürerzeichnung (Abb. 333) wiedergewinnen.

Das Abziehen.

Zu diesem Zwecke legt man die Zeichnung mit der Bildseite auf ein trockenes, reines Seidenpapier, hebt ein Eck des Kartons auf und zieht ihn langsam und vorsichtig, ohne die Zeichnung selbst zu bewegen, herunter. Nie umgekehrt! So leicht und sicher dies in der Regel vor sich geht, so mühsam ist das nun erfolgende Abschaben des aufgeweichten Leimes, da derselbe während der Arbeit zu trocknen beginnt und ein neues kurzes Auflegen auf warmfeuchte Saugpapiere nötig macht. Die Beseitigung des Leimes muß gründlich besorgt werden, da er sonst das Glattpressen erschwert.

Das nasse Verfahren.

C. Das nasse Verfahren für Kreide-, Kohle-, Rötel- und Graphitzeichnungen auf nicht grundierten Papieren und selbst bei mit alter und bereits braun gewordener Galläpfeltinte gezeichneten Entwürfen anwendbar. Die richtige Unterscheidung zwischen Tinte und löslichem Bister erscheint hier besonders geboten. Alte Tusche verträgt zwar ein Befeuchten, gibt aber, zusehr erweicht, bei ungeschickter Hantierung leicht Farbe ab (Gegendruck). Ich empfehle hier reichliche Experimente an wertlosen Konvolutzeichnungen, die in diesem Falle gute Dienste leisten. Bevor Federzeichnungen dem Wasser anvertraut werden, ist es vom Vorteil, deren Oberfläche vorsichtig zu putzen, und zwar in der Weise, daß Semmelschmolle über der Zeichnung in kleine Brösel zerrieben wird, die dann mit der flachen Hand leicht hin- und herbewegt werden. Der Vorgang ist so lange zu erneuern, als die Kügelchen sich noch dunkel färben. Vor dem Putzen mit einem ganzen Stück weichen Brotes ist wegen der leicht entstehenden Striemen zu warnen. Rasche Erweichung und Entfernung des Leimes bewirkt sehr warmes (nicht kochendes) Wasser; je wärmer, desto kürzer das Bad, das in der Regel nur nach Minuten andauern soll, es sei denn, daß das angewandte Zeichenmaterial ein Risiko ausschließt. Unter Umständen ist bei hartnäckigen Wasserflecken ein wiederholter heißer Nachguß (nie auf die Zeichnungsseite) vonnöten. Das infolge des alten Leimes oder Kleisters braun gewordene Badwasser braucht nicht gewechselt zu werden. Da alte Blätter durch das Bad sowohl an Patina als auch an Leimgehalt verlieren, so finden sie in der neu entstandenen Mischung wieder teilweisen Ersatz. Ein Restaurator könnte sich kein besseres und echteres Färbemittel wünschen.

Abb. 340. Schabmesser.

Farbige Untersatzkartons.

Eine besondere Beachtung erheischen jene alten Untersatzkartons, die eine grundierte Schichte von oft lebhaften Farben tragen, die sich in der Wanne leicht lösen und dann auch die Zeichnung färben. Selbst wenn man das grundierte Papier zuvor von der Rückseite abgerissen, haften immer noch Farbenreste an der Zeichnung, die gründlich abzuschaben sind. Ebenso vorsichtig müssen Randlinien, mit welchen die Liebhaberhand die Zeichnungen umzog, behandelt werden, da sie, falls von lösbarer Tinte, das Original verderben. Gefährlich sind die heute leider von vielen Kunsthändlern gebrauchten Tintenstifte, mit welchen Notizen auf die Rückseiten geschrieben werden.

Nach dem Abschwemmen der Untersatzbogen und dem Ablösen der Verstärkungspapiere längs der Ränder, das man teils in der Wanne, teils auf einem

gut saugenden Papier oder Linnen vollzieht, erfolgt die gründliche Entfernung aller überflüssigen Feuchtigkeit und die Beseitigung aller Kleister- und Leimschichten mit dem Schabmesser (Abb. 340). Bei eventuellem Eintrocknen wird mit einem nassen Schwämmchen nachgeholfen.

Abtrocknen. Bezüglich der Abtrocknung sei gleich hier die Mahnung angebracht, dieselbe mit Fließpapier oder weichem Linnen so behutsam als möglich zu besorgen, nie einzelne Stellen zu übersehen, da sich beim natürlichen Auftrocknen der im Wasser befindliche Kalk sowie der alte Staub und Schmutz auf den Strichen ablagert und dieselben grau und schimmelicht erscheinen lassen. Das Linnen oder Saugpapier muß sorgsam auf die Oberfläche gelegt werden, die leicht darübergleitenden Finger müssen mehr ein Tupfen als ein Wischen markieren. Bisweilen befinden sich zwischen der Zeichnung und dem Verstärkungspapier (Karton) alte Flicken zur Verklebung von Rissen, gewöhnlich grob und dick, so daß sie auf der Vorderseite durchgepreßt erscheinen. Diese sind gleichfalls zu entfernen und ebenso der dazwischen befindliche Klebestoff.

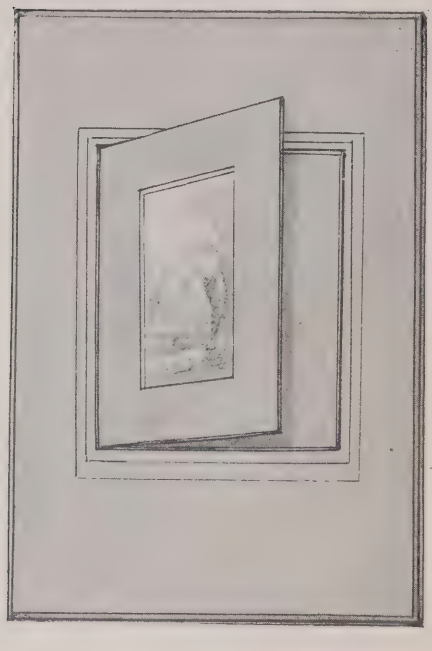


Abb. 341. Passepartout mit Türchen.

Pressen. Ist die Zeichnung so weit gereinigt, daß ein Seidenpapier auf der Rückseite nur mehr wenig haftet, darf sie, noch im halbfeuchten Zustande, der Presse übergeben werden. Waren Risse vorhanden, so werden dieselben entweder mit entsprechend zugerichtetem Restaurierungspapier (möglichst alt, dünn und fest) gleich ausgebessert oder wenigstens provisorisch mit Papierspangen zusammengehalten, da die Presse sie sonst klaffend auseinandertreibt. Das erste Pressen einer noch feuchten Zeichnung zwischen reinen und von Quetschfalten freien Seidenpapieren darf nur eine halbe Minute währen, um die etwa anklebenden Stellen noch rechtzeitig frei machen und neue Saugblätter einschieben zu können, so lange, bis sie nirgends mehr haften.

Ich hatte vielfach Gelegenheit, diesen oben angeführten Vorgängen zuzusehen und wurde nicht froh dabei. Da es sich hier stets um das persönliche Verhältnis des Manipulierenden zu einem Kunstwerk handelt, um genaue Kenntnisse der alten Techniken, um eine gewissenhafte, geschickte und geduldige Hand, um eine stetige Kontrolle seitens der Besitzer, so ist leicht einzusehen, daß sich nicht immer alle diese Vorbedingungen vereinigt finden, um das richtige Resultat zu erzielen. Der Gesamtcharakter mancher derartiger abgelöster Blätter wurde nicht besser. Nunmehr haltlos, mit noch vorhandenen mehr oder weniger sichtbaren, aber immer zusammendörrenden alten Leimstellen behaftet, erhalten dieselben kurze Zeit nach der Pressung schon ein

recht unangenehmes Relief. Das Papier erhielt die Freiheit, sich zu winden und zu drehen, besonders wenn es vertieft in einen Passepartout zu liegen kam.

Montierung.

Diesem Übelstand hilft das geschickte Einspannen des noch im völlig flachen Zustande befindlichen Blattes in einem mit Angelbändern versehenen Papperahmen teilweise ab (Abb. 341). Die Gefahr des Durchstoßens verhütet eine auf der weniger wichtigen Seite angebrachte Gelatine oder Cellon[1]. Eine andere Form bildet der Klapp-Passepartout, ein Ausschnittkarton, der durch einen Leinwandstreifen mit einem zweiten gleich großen Untersatzkarton verbunden ist. Die Zeichnung selbst wird mit Scharnierbändchen (Papier, Seide) an dem unteren befestigt und durch den oberen an vier Seiten niedergehalten (Abb. 342). Zeichnungen, die keinerlei Skizzen oder Notizen auf der Rückseite aufweisen, werden am besten nach Art der Kupferstiche mittels dünner, weicher Papierblättchen an 4 oder 8 Stellen oder auch mit Streifen an allen 4 Seiten auf dem Untersatzkarton mit Kleister (nie mit Leim oder Gummi) befestigt. Die Wasserzeichen oder Notizen müssen vorher kopiert und in den Katalog eingetragen werden.

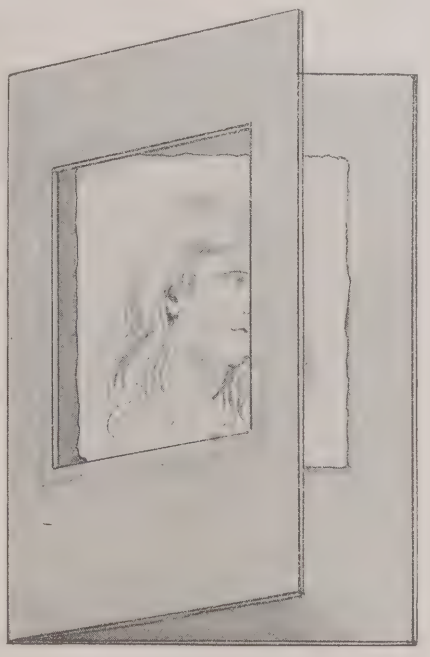


Abb. 342. Klapp-Passepartout.

Ergänzungen.

Hinsichtlich der Ergänzung von Fehlstellen kann nicht genug zur Vorsicht gemahnt werden. Es ist ein Unterschied, ob nur Wurmlöcher oder handbreite Stellen zu ergänzen sind. Während die ersteren sich leicht ausfüllen lassen, ohne das Ansehen des Originales in irgend einer Weise zu mindern, wirken größere an- oder eingesetzte alte Papierstellen unter Umständen äußerst störend, besonders wenn Restauratoren auch zeichnerisch eingreifen und hinsichtlich der Papiertonung, Konturzeichnung und Schattierung ein Überflüssiges tun zu müssen glauben. Heute ist man vorsichtiger als vor 100 Jahren, wo man an Verbesserungen das Willkürlichste leistete, und begnügt sich mit der Ergänzung des Formates.

Wurmlöcher.

Ohne auf das Einsetzen großer Papierstücke hier eingehen zu können, das von Restauratoren heute meisterhaft und bis zur Täuschung ausgeführt wird, will ich nur auf ein äußerst bequemes und sicheres Verfahren, Wurmlöcher zu füllen, hinweisen, das ich mir seinerzeit selbst zurechtlegte und das — wie ich glaube — noch nicht bekannt ist. Man versorge sich aus einer Papierfabrik Papiermasse (Teig, Zeug) und bewahre sie in einem Fläschchen immer unter

[1] Die Gelatine, möglichst fehlerfreie Platten, darf nur oben an zwei oder drei Stellen mit gummiertem Papier aufgehangen werden, damit sie sich nach allen Seiten hin frei ausdehnen könne und nicht wellig werde.

Wasser und gut verschlossen auf. So oft kleine Löcher bis zu 1 cm zu schließen sind, legt man die Zeichnung, mit der Rückseite nach oben, auf mehrere Lagen weißen Saugpapieres, reinigt die mit der Zeit braun gewordenen Lochränder mit dem Schabmesser, hebt mit demselben aus dem Fläschchen ungefähr soviel Papierbrei heraus, als zum Verstopfen notwendig erscheint, und legt das Klümpchen in die Lücke. Sobald das Wasser von unten her aufgesogen, drückt man mit dem Messer die Masse sorgfältig in das Loch und glättet sie nach allen Seiten hin aus, bis sie ringsum gut haftet. Der Vorgang gleicht einem Verkitten. Dabei empfiehlt es sich bei größeren Löchern, den Lochrand zuvor mit etwas Kleister zu betupfen. Nach einer Sicherung zwischen Seidenpapieren erfolgt das Glattpressen und Trocknen. Da die Masse stets rein weiß, so stechen die Füllungen nach der Fertigstellung von der alten Zeichnungspatina meist ab. Eine leichte Färbung derselben mit einer entsprechenden dünnen Aquarellfarbe behebt die Tondifferenz.

Risse.

Alte Risse am Rande oder in der Mitte des Blattes tragen gewöhnlich schon mit gelbgewordenem Kleister oder mit Leim unterklebte Papiere. Beide Substanzen erzeugten eine Verfärbung der Oberfläche. Ablösen dieser Flicken oder Untersatzpapiere ist unter allen Umständen zu empfehlen. Läßt sich dies nicht ermöglichen, müssen sie wenigstens durch sorgfältiges Abschaben verdünnt und ihre scharfen Ränder abgeschrägt werden. Ein feuchtes Pressen vermindert die Schäden einigermaßen. Bisweilen erscheinen alte Risse schlecht aneinandergefügt, so daß die Zeichnungslinien nicht aneinanderpassen und so einzelne Partien verunstalten. Auch hier empfiehlt sich das Befreien dieser Stellen von den Untersatzstreifen und ein neuerliches Zusammenfügen im feuchten Zustande mit gleichzeitiger Unterlage eines dünnen Papieres. Dies letztere geschieht in der Weise, daß man von einem alten, bereits vergilbten Seidenpapier ein Stück abreißt und dasselbe nach sorgfältiger Bestreichung des Risses mit Kleister ($^1/_2$ cm breit) auflegt und preßt. Erst im trockenen Zustand wird das überflüssige Papier ringsum möglichst schräg abgerissen, die Ränder und Fasern mit dem Messer abgeschabt und schließlich unter einem Stück Papier und auf harter Unterlage poliert.

Zusammensetzen von Fragmenten.

Auf diese Weise werden auch einzelne lose Teile, durch vieles Zusammenfalten gebrochene und dann abgerissene Viertel, Hälften oder Eckstücke im feuchten Zustand in Ordnung gebracht. Da sie oft schlecht zusammengefügt und daher verzogen sind, müssen sie vorerst in Gänze abgelöst werden. Dabei vermeide man, die Fragmente einzeln trocknen zu lassen oder gar zu pressen. Nur in feuchtem, aber gut abgetrocknetem Zustande können dieselben gestreckt oder mit einem Polierhämmerchen längs der Ränder so geklopft werden, daß jede einzelne Linie mit ihrer Ergänzung zusammenpaßt. Erst bis das Ganze nach allen Seiten stimmt, Kontur mit Kontur, Fläche mit Fläche, werden die einzelnen Stücke zusammengestellt und rasch fixiert, indem man an den wichtigsten Stellen schmale Papierstreifen provisorisch unterklebt, die großen Rißlinien aber noch offen läßt. Hat man die Sicherheit, daß alles soweit haftet und keine Verschiebungen mehr eintreten, darf die Pressung erfolgen. Ein wiederholtes Nachsehen ist anzuraten. Erst bei vollständig eingetretener Trocknung und Glättung darf man daran gehen, die noch offen

stehenden Rißränder nach der oben angegebenen Weise mit dünnem Papier zu unterlegen und neuerdings zu pressen.

Beseitigung von Flecken.

Vielfache Beschädigungen aller Art hat das Papier selbst erfahren: Beschmutzung durch Staub, Feuchtigkeit, Stockflecke, Pilze und Schimmel, Farb- und Ölkleckse, Zerstörung der Papierfaser durch Eisenrost, Würmer und Fäulnis. Die häufigste Erscheinung bilden die Kleister- oder Leimflecke, die der Aufmachungsleim im Laufe der Jahrhunderte in den Papierfasern verursachte. Verträgt die Zeichnung warme Bäder, kommt man rasch ans Ziel. Mehr als diese leisten Stockflecke (Pilze) einen hartnäckigen Widerstand. Auch hier führt Ausdauer zu einem Erfolg, falls ein fortgesetzter Waschungsprozeß der betreffenden Partien mit einem Pinsel und warmem Wasser gestattet ist. Das vielfache Bestrahlen der gefeuchteten Stelle durch Tageslicht mildert gleichfalls die Härten[1]. Manche verschwinden durch fleißiges Betupfen mit Wasserstoffsuperoxyd; zu beachten ist, daß sich diese bleichende Flüssigkeit nicht über die Grenze des Fleckes erstrecke. Leicht an der Oberfläche sitzende Flecke lassen sich oft durch Abschaben beseitigen oder verringern, wobei das Schabmesser in der Richtung der Wasserlinien zu führen ist.

Stockflecke.

Wasserflecke.

Wasserflecke entstehen dadurch, daß das Papier an einzelnen Stellen, in der Mitte durch Tropfen oder vom Rande herein durch Ansaugen, naß geworden, diese Feuchtigkeit den in der Oberfläche sitzenden alten Staub löst und mit scharfen, landkartenähnlichen Grenzen weiterschiebt, bis sie schließlich steht und vertrocknet. In nicht zu veralteten Fällen genügt ein warmes Nässen mit dem Schwamme von der Rückseite oder, wenn es gestattet, ein Schwemmen in der Wanne; die Schmutzränder verziehen sich in kürzester Zeit. An Wasserflecken in Grundierungsschichten dürfen keinerlei Versuche gemacht werden.

Rostflecke.

Eisenflecke entstanden durch den zufällig in die Papiermasse geratenen Eisenstaub, der im Laufe der Jahrhunderte unter dem Einfluß von Feuchtigkeit oxydierte und in der Oberfläche kleine rostbraune Punkte erzeugte. Ein Herausstechen und Papierersatz, falls die Stelle es ermöglicht, bildet die sicherste Art der Entfernung. In der Regel verursachen sie wegen ihrer Kleinheit keine besondere Störung.

Fliegenflecke.

Fliegenflecke werden, falls die Zeichnung schwemmbar, unmittelbar nach dem Bade, nachdem die Flüssigkeit sorgfältig abgesaugt und die Oberfläche etwas widerstandsfähiger geworden, mittels einer Nadel mit Holzgriff oder einem spitzigen Federmesser herausgehoben. Aber auch im trockenen Zustande können sie mit einer Nadel zunächst kreuzweise durchrissen und dann abgesprengt werden. Bei alten, wenig geleimten Papieren (15. Jahrhundert) haben sie sich bisweilen so eingefressen, daß sie nach allen Verbesserungsversuchen immer noch braune Spuren hinterlassen.

[1] Alte Rezepte empfehlen außer dem Sonnenlichte oxydierte Salzsäure mit nachfolgender guter Auswässerung oder als stärkeres Mittel aufgelöstes Kleesalz, oder 3 T. Weinsteinsäure und 1 T. Schwefelsäure und sorgfältigstes Auswaschen. Heute wird das allgemein verbreitete Eau de Javelle in mehr oder weniger verdünntem Zustande mit nachfolgender Neutralisierung angewandt.

Ölfarben. Ölfarbenkleckse, oft Millimeter dick, können, wenn sie an leeren Stellen stehen, herausgestochen und die dadurch entstandenen Lücken durch geeignetes Ersatzpapier ausgefüllt werden. Empfehlenswerter erscheint ein einfaches Verdünnen mit dem Schabmesser.

Griffellinien. Scharfe, schädigende Eingriffe bedeuten die besprochenen Übertragungsprozeduren (Siehe S. 682). Lassen sich derartige, durch störende und tiefgehende Griffellinien verletzte Zeichnungen anfeuchten, damit die Papierfasern aufquellen, so gelingt es bisweilen, die vertieften Linien durch ein Glätten mit dem Falzbein von der Rückseite abzuflachen und teilweise verschwinden zu machen. Bei alten weichen Papieren ist der Erfolg weit größer als bei jüngeren und stärker geleimten. An die Entfernung von Quadrierungslinien in Kreide oder Rötel oder gar in Feder denkt heute wohl kein vernünftiger Restaurator mehr. Der Schaden überragt die mühevollen Verbesserungsversuche. Mögen diese alten Belege einer Verwendung das Figurale auch entstellen, sie gehören schließlich zum Charakter einer Werkzeichnung.

Quadrierung.

* * *

ANHANG.

Verzeichnis und Abkürzungen

der häufig verwendeten Literaturen und Tafelwerke.

A. = Albertina.

Alberti, L. B., Della pictura libri tre. Geschrieben um 1435. Hier verwendet Ausg. Janitschek (Quellenschr. f. Kunstgesch. XI. Wien, 1877).

Algarotti, Oeuvres. Berlin, 1772.

Anonymus Morelli, siehe Michiele.

Anweisung zu der Mahler-Kunst und zur Reiß- und Zeichen- wie auch Illuminir-Kunst. Neue verb. Aufl. Leipzig, 1745.

A. P. (Albertina-Publikation) = Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Hsg. von J. Meder und J. Schönbrunner, Wien, 1896—1908. 12 Bde.

Armenino, Giov. Batt., Dei veri Precetti della Pittura. Ravenna, 1587. Hier zitiert Neudruck, Pisa, 1823.

Baldinucci, Filippo, Notizie de Professori del Disegno. Florenz, 1681—1728. 6 Bde. Hier zitiert Ausg. Turin, 1768.

— Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno. Firenze, 1681.

Bellini-Skizzenbuch = C. Ricci, Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. Firenze, 1909.

Bellori, Giov. Pietro, Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni. Roma, 1672. Hier zitiert 2. Aufl. Rom, 1728.

Berenson, B. = The Drawings of the florentine Painters. London, 1903. 2 Bde mit 180 Lichtdrucken.

Berger, Ernst, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, 1893—1909. Folge 1—5.

Bertolotti, A., Artisti Bolognesi, Ferraresi. Bologna, 1885.

Birch-Hirschfeld, Karl, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom, 1912.

Borghini, Raffaelo, Riposo in cui della Pittura e della Scultura si favella. Fiorenza, 1586. Hier zitiert Ausg. v. 1730.

Bottari, M. Giov., Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura et Architettura. Roma, 1768. Hier benützt Aufl. v. 1822.

Campi, Bernardino, Parere sopra la pittura. Geschrieben 1584, erschienen in G. Zaist's Notizie istoriche. Cremona, 1774.

Cennini = Cennino Cennini, Trattato della Pittura. Übers. v. A. Ilg (Quellenschr. f. Kunstgesch. I. Wien, 1871).

Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandaios. Hsg. v. H. Egger. Wien, 1906.

Condivi, Ascanio, Vita di Michelangelo. Rom, 1553. Übers. v. R. Valdek (Quellenschr. f. Kunstgesch. VI. Wien, 1874).

Constant-Viguier und Langlois-Longueville, Nouveau Manuel de Miniature. Hier zitiert Ausgabe Paris, 1839; deutsch Quedlinburg und Leipzig, 1841.

D'Argenville, siehe Dézallier.

Dézallier-D'Argenville, Anth. Abrégé de la vie des plus fameux Peintres. Paris, 1745—52. 2 Bde und 1 Suppl. Hier zitiert 2. verm. Aufl. Paris, 1762. 4 Bde.

Disegni, I, della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. Firenze, 1912.

Du Fresnoy. C. A., L'art de Peinture. 5. Aufl. Paris, 1783.

Dürer, Das Skizzenbuch in der königl. Bibliothek zu Dresden. Hsg. v. Robert Bruck. Straßburg, 1905.

Eastlake, Charles Lock, Materials for a history of oil-painting. 1847. Hier zitiert deutsche Übers.: Beiträge z. Gesch. d. Ölmalerei v. J. Hesse. 1907.

Encyclopédie Méthodique, Beaux-arts, Tome I—II und Recueil de Planches. Paris, 1788—91.

Excellency, The, of the Pen and Pencil. London, 1688.

Fairfax Murray, C. = A Selection from the Collection of Drawings by the old Masters. London, 1905. Die Sammlung ist heute im Besitze Pierpont Morgans.

Felibien, J. F., L'Idée du Peintre parfait. Amsterdam, 1706.

Filarete, Averlino, Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst. Hsg. v. W. v. Oettingen, 1890 (Quellenschr. f. Kunstgesch., N. F. III).

Fiorillo, J. D., Geschichte der zeichnenden Künste. Göttingen, 1798—1820. 9 Bde.

Fischel, Oskar, Die Zeichnungen der Umbrer. Berlin, Grote 1917. Separatabdruck der Abhandlung im Jahrb. d. pr. Ks., 1917, B. 38 u. Beiheft.

— Raphaels Zeichnungen. Berlin, 1913—1922. I.—III. Teil (Text und Tafeln)

Ganz, Holbein = Die Handzeichnungen H. Holbeins d. J. Hsg. v. P. Ganz. Berlin, 1911—14.

Gardthausen, V., Das Buchwesen im Altertum und im byzant. Mittelalter. Hier zitiert 2. Aufl. Leipzig, 1911 (Bd. I, Griechische Paläographie).

Gautier de Nîmes (Nismes), Hubert. L'art de laver, ou nouvelle Manière de peindre sur le papier. Lyon, 1687. Hier zitiert: Deutsche Übersetzung «L'art de laver oder die Kunst zu Tuschen». Als Anhang zu Abr. Bosse: Gründliche Anweisung zur Radier- und Etzkunst. Nürnberg, 1719.

Ghiberti, Lorenzo, Denkwürdigkeiten. Ausgabe Schlosser. Berlin, 1912. 2 Bde.

Gramm, Joseph, Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. Freiburg i. Br., 1912.

Gregorius, Peter, von Toulouse, Syntaxeon Artis mirabilis, Coloniae, 1600 (recte 1574).

Guhl, Ernst, Künstlerbriefe, übersetzt und erläutert. Berlin, 1853.

Günther, Georg Christoph, Praktische Anweisung zur Pastellmalerei. Nürnberg und Leipzig, 1792.

Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael. Leipzig, 1902.

Hainhofer, Philipp, Seine Beziehungen zu Herzog Philipp II. v. Pommern—Stettin. Korrespondenzen a. d. J. 1610—19. Hsg. v. Oscar Doering (Quellenschr. f. Kunstgesch., N. F. VI. Wien, 1894).

Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Übers. v. Godeh. Schäfer. Trier, 1855.

Handzeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn. Hsg. v. Lippmann, fortgesetzt v. Hofstede de Groot. 1888—1906.

Hebenstreit, W., Encyclopädie der Aesthetik. Wien, 1843.

Heemskerck, Marten van, Die römischen Skizzenbücher im Kupferstichkabinett zu Berlin. Hsg. v. H. Egger u. Ch. Hülsen. Berlin, 1913—16.

Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, 1575—1721 (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgesch. III. Haag, 1906).

— Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Haarlem, 1906.

Honnecourt, siehe Villard de.

Hoogstraeten, Samuel van, Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam, 1678.

Houbraken, Arnold, Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Amsterdam, 1718—21. Übers. u. hsg. v. A. v. Wurzbach (Quellenschr. f. Kunstgesch. XIV, Wien, 1880).

Imperato, Ferrante, Dell'historie naturale. Libri XXVIII. Napoli, 1599.

Jahrb. d. kh. S. d. Kh. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses. Wien, 1883—.

Jahrb. d. pr. Ks. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Berlin, 1880—.

Jombert, Charles Antoine, Nouvelle Méthode pour apprendre à dessiner sans maître. Vermehrte Aufl. Paris, 1740.
Kämmerer, Ludwig, Die Landschaft in der deutschen Kunst. (Beiträge z. Kunstgesch., N. F. IV. Leipzig, 1886).
Krünitz, J. G., Oeconomische Encyclopädie. Berlin, 1782—1858.
Kunstbüchlein, Auff mancherley weyß Dinten und allerhandt Farben zu bereiten. Augspurg bey Michael Manger, 1581.
Kunstbüchlin, gerechten gründtlichen gebrauchs aller kunstbaren Werckleut. Getruckt zu Augspurg durch Heinrich Steyner, MDXXXV.
L. (Lippmann) = Zeichnungen von A. Dürer. Hsg. v. Fr. Lippmann. Berlin, 1883—1905.
Lairesse, G. de, Groot Schilderboek. Amsterdam, 1716.
— Les Principes du Dessin, Ire éd. Amsterdam 1719; Deutsche Ausg. Nürnberg, 1780, hier zitiert.
Lana, Francesco, Prodromo overo saggio di alcune inventioni nuove premesso all Arte Maestra. Brescia, 1670.
L. u. F. = Lange und Fuhse = Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle, 1893.
Lautensack, Heinrich, Des Circkels und Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse Underweisung. 1. Ausg. 1553. Hier zitiert 2. Aufl. 1564.
Lencker, Hans, Perspectiva. Nürnberg, 1571.
Leonardo, Das Buch von der Malerei. Übers. v. H. Ludwig (Quellenschr. f. Kunstgesch. XV und XVI. Wien, 1882.)
L. M. (Lippmann—Meder) = V. Band der Zeichnungen von A. Dürer. Berlin, 1905.
Locquin, Jean, La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Paris, 1912.
Lomazzo, G. Paolo, Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura. Hier zitiert I. Ausg. Milano, 1585.
— Idea del Tempio della Pittura, 1590. Hier zitiert 2. Aufl. Bologna, 1785.
Malvasia, Carlo, Felsina Pittrice, Vite de Pittori bolognesi. Bologna, 1678.
Mander-Floerke = Carel van Mander, Schilderboek. Haerlem, 1604. Ausg. Hans Floerke. München und Leipzig, 1906. 2 Bde.
Mander-Hoecker — C. v. Mander, Das Lehrgedicht, um 1604. Übers. und kommentiert von R. Hoecker (Quellenstudien z. holl. Kunstgesch. VIII. Haag, 1916).
Mannlich, Joh. Chr. v., Ein deutscher Maler und Hofmann, Lebenserinnerungen. Hsg. v. E. Stollreither. Berlin, 1910.
Mathesius, Johann, Sarepta oder Bergpostille. Nürnberg, 1564.
Mayern-Ms. = Theodor Turquet de Mayern. 1620. Siehe Berger, Beiträge, IV. Folge.
Merrifield Mrs. = Original Treatises on the Arts of Painting with translations and notes. London, 1849. 2 vls.
Michieli, Marcantonio (1512—43), Notizia d'opere del disegno. Hier zitiert deutsche Übers. v. Th. v. Frimmel (Quellenschr. f. Kunstgesch., N. F. I. Wien, 1888).
Neudörffer, Joh., Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg. Ms. 1546, nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden, 1660. Gedruckt Nürnberg, 1828.
Oxf. Draw. = Drawings of the old Masters in the University Galleries and in the Library of Christ Church. Hsg. Sidney Colvin, 1907. 3 Bde.
Pacheco, Francisco, Arte dela pintura. Sevilla, 1649.
Panofsky, Erwin, Dürers Kunsttheorie. Berlin, 1915.
Pisanello, Dessins de, et de son école au musée du Louvre. Société de Reproduction de dessins de maîtres. Paris, 1911—13. 3 Vls.
Reinhold, Christ. Ludolf, Die Zeichen- und Mahlerschule. Münster, 1786.
Reiset, Frédéric, Notice des dessins du Louvre. Paris, 1866.
Reveley, H., Notices illustratives of the drawings and sketches of the most distinguished masters. London, 1820.
Ridolfi, Carlo, Le Maraviglie dell'Arte. Venetia, 1648.
Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Hsg. v. Burda und Dvořák. Wien, 1908.

Rivius, Walther, Die neue Perspektiva. Nürnberg, 1547.
— Vitruvius-Teutsch. Nürnberg, 1548.
Rodler, H., Underweisung. Simeren, 1531.
Rp. f. Kw. = Repertorium für Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1875.
Sandrart T. A. = Sandrart, J. v., Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste. Nürnberg, 1675.
Schlosser, Jul. v., Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. In den Sitzungsberichten d. kais. Akademie d. Wissensch. in Wien, H. I, B. 177, 1914; H. II, B. 179, 1915; H. III, B. 180, 1915; H. IV, B. 184, 1917; H. V, B. 189, 1918; H. VI, B. 192, 1919; H. VII—VIII, B. 195, 1920; H. IX—X (Register), B. 196, 1920.
Schmarsow, Aug., Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. Heft I—IV der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., philol.-histor. Klasse. Leipzig, 1909—13.
Schön, Erhart, Unnderweissung der proportzion unnd stellung der Possen. Nürnberg, 1538.
Seidlitz, Woldemar von, Leonardo da Vinci. Berlin, 1909.
Tanfani-Centofanti, L., Notizie di Artisti, Tratti dai documenti Pisani. Pisa, 1897.
Theophilus, Presbyter, Schedula diversarum artium. Übers. v. A. Ilg (Quellenschr. f. Kunstgesch. VII. 1874).
Traité de la Peinture en Miniature. A la Haye, 1708.
Vas. Mil. = Vasari, Giorgio, Le Vite de Pittori, Scultori et Architettori, 2. Ausgabe, 1568, ed G. Milanesi. Florenz, 1878—81.
Vas. Soc. = Vasari-Society for the Reproduction of Drawings. London, 1905.
Villard de Honnecourt, Album, Manuscrit en Fac-simile. Hsg. v. A. Darcel. Paris, 1858.
Vitruvius-Teutsch, mit Ergänzungen des Walther Rivius. Nürnberg, 1548.
Vocabolario della Crusca. Venedig, 1912. Hier zitiert Ausg. 1747.
Volpato, Gian. Batt., Modo da tener nel dipinger. Ms. (Merrifield, Original Treatises II, 726).
Watelet, M., Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1792.
Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter. 1871. Hier zitiert 3. Aufl. Leipzig, 1896.
Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock. Hier zitiert 3. Aufl.
— Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.
Z. a. M. Berlin = Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin. 1910. 2 Bde.
Zimmermann, Ernst, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians (Beitr. z. Kunstgesch., N. F. XX).
Zs. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, 1866.
Zuccaro, Federico, L'Idea de Pittori, Scultori et Architetti: Torino, 1607.

* * *

Namen- und Sachregister.

Aarde, roode (Rötel) 127
Abbaco, Paolo dell' 221 N. 4, 602
Abbozzare un disegno 285
Abbreviaturen 19, 291
Abdrücke (Abzüge) siehe auch Umdruck
Abendkurse (Akademien) 216
Abgüsse 263, nach Antiken und der Natur 265
Abklatsch siehe Umdruck
Ablösen von Zeichnungen 701
Abriß, Bildniszeichnung 458, Kopie 665 N. 2
Abschattieren der Lichtseite 594
Abstelen = sich verjüngen
Abstraktions-Verlauf 21
Académiciens 235
Académie (Akt) 236, 379, 392, 402
— de France, Rom 237, 245
— royale, Paris 235, 236
— de Beaux Arts 238
Accademia (Gilde) 209
— del Disegno, Rom 27, 233
— d' Pittori, Rom 235
— del naturale (Akt) 379
Accademici del disegno 214
— desiderosi, studiosi, utili e honorati 233
Acquarello (Lavierung) 51, 252
Actitude (holl.) = Attitude
Adelstand, Erhebung in den, 247
Affe (Pantograph) 189
Affumicare 674
A guazzo = Deckfarbenmalerei
Aiguille d'argent 79, 99
Akademie, Verfassung 233, private 214, öffentliche 233, Unterricht 234, 239, Einfluß 248, Sammlungen 653, Anfeindung 233, 237
— Bandinellis 215, deutsche 238, Haag 239, Mediceische 214, Nürnberg 239, Udine 249, Wien 238, London 239 N. 1, Antwerpen 390
Akademismus und Opposition 237, 393
Akte in Miniaturen 379, gotische 381, der Renaissance 408, der Barocke 409, idealisierte 383, individuelle 385, in Ruhe und Bewegung 403, 407, männliche 381, weibliche 394, 401, für Plafonds 411, 420
Aktring 419, -schlinge 419, 424, -seil 419, 421, -vorlagen 254, 403, -vorschriften 388, 396
Aktzeichnen, Entwicklung 379, mittelalterliche Anschauung 380, Akademien 236, 239, 392, am Abend 389, Badestuben 389, römische Manier 390, nach Lehrknaben und Gehilfen 305, 388, nach Kindern 402, Leichen 228, 390, Gedächtnisakt 425, Doppelakt 386
Alaunbad 52, 173, 193, -paste 190
Alb'ani, Fr. 403, 506
Albert von Sachsen Teschen 646
Alberti, L. B. über Velo 544, Spiegel 548, Modellieren 551, Geometrie 219, Sehpyramide 221, Maßeinheit 608, Paviment 609, Anatomie 227, De re aedificatoria 231, Idee 312, Komposition 298, Gruppen 289, Entwerfen 288, Naturzeichnen 280, Akte 381, 408, Nacktzeichnen 289, 313, Ausdruck 405, 429, Konturen 568, Rilievo 264, Flächenzerlegung 564, 623, Draperien 446, Tierstudien 453, Kopieren 259
— Pier Franc. 235, 265
— Romano 227, 233
Album mit Zeichnungen 648
Alcherius über Metallstifte 81
Aldegrever, H., Stichvorlagen 361
Alhazen 601
Allievo = Lehrknabe, Gehilfe
Allogazione 328
Altdorfer, A., Clairobscur 48, Weißpinsel 162, Landschaft 473, 487, 510, Lichtwirkung 632 N. 2
Altmeister der Gilde 209
Amateurs 643
Amatito = Rötel

Amberger, Ch. 367
Amerbach, Sammlung 273
Amstel, Ploos van 655
Amylacetat, Fixage 193
Anatomia (Notomia) = Muskelmann
Anatomie, Kenntnisse 226, Unterricht 228, 237, 255, Studien an Leichnamen 228, 229, Behelfe und Lehrbücher 229
Andampfen, Fixieren 192
Andriani, A. 158, 356, 590
Angelico, Fra, Primazeichnen 295, Vertrag 241, Reflexlichter 595
Anilinstifte 136 N. 1
Anonimo Morelliano = Michiel, Marcantonio
Anonymus Bernensis 87, 169
Anröteln des Papieres 47, 112
Antiken, Kultus 265, Zeichnen 252, 263, 269, 272, Sammlungen 267, 273, 274, Vorbilder 381, Aktzeichnen 270, 403, Studium 268, 273, Einfluß 268, künstlerische und wissenschaftliche Umwertung 270, 275
Antlitzer aus dem ablengeten pflaster 624
Aombrare di acquarelle (Lavieren) 52
Appiccare (Kartons kleben) 527
Architektur, Kenntnisse 230, Lerngelegenheit 231, Akademien 231, Hintergrund 230, dekorative 343
Architekturbuch, Budapest 200, 226, 227, 232, 268, 564
Architekturlehrbücher 226, 231, -maße 226, -zeichnungen 183, 343, französische 344
Architetti militari 230
Ardenti (Akademiker) 214
Argenville, A. siehe Dézallier
Aristoteles 408
Armenino, Rötel 120, Zweischalen-System 54, Unterrichtsstufen 252, 254, Antiken 268, 271, Naturstudium 277, Kopieren 259, Reinpausen 38, 295, Karton 525, 530, Modellmännchen 417, Gewandung 444, Netzrahmen 545, Lichtbehandlung 631
Artefici di disegno 26
Arti del Disegno 26
Assistenti (Gehilfen) 234
Asymmetrie, Zeichnung 301, Landschaft 483, Raumauffassung 610, Raumkonstruktion 612, 618
Attitude 403 N. 5
Attitudine 406, 425, 430
Atto, Azzione 403 N. 5
Auffreißen, mit der federen 285
Aufhöhen = höhen
Augenpunkt 599, 602, 608 N. 2, 610, 612, 615, 619, tiefe Lage 622, Asymmetrie 619, Bezeichnung 608 N. 2, 618, 620, in Landschaften 482, 483
Augenpunkte, zwei, 619, 620, vier 608, 620, mehrere 308, 616, Deckenbilder 307, 620
Auktionen 651, 652
Au lavis (Lavierung) 51
Aurifex 246
Ausdruck, künstlerischer 16, seelischer 24, 405, Kopfstudien 427
Ausdrucksfähigkeit, formale 16
Ausdrucksweisen, zeichentechnische 4, 567 N. 2, 580 N. 3
Ausführungszeichnung siehe Kompositionszeichnung
Ausgrabungen 266
Auskratzen der Lichter 89, 582 N. 1
Aussparen (Lichter) 156, 550, 582, 634
Ausstellungen 248, 653
Aux deux crayons 113, 132, 178, sur papier bleu 177
Aux trois crayons 113, 117, 132, 139, 178, 356

Baciccio siehe Gaulli, G. B.
Bademädchen, Modelle 389, 394, 397
Baillie, William 653, 669
Bakhuysen, Ludolf, Pinsel 160, Landschaft 492
Baldinucci, F., Konservator 655
Baldovinetti, A. 454, 496
Baldung, H., Silberstift 95, Skizzenbuch 82, 199, 201, Rötel 127, Scheibenrisse 352, Clairobscur 49, 590, weibliche Akte 398, Skurz 622
Bambyke (Fabriksname) 172 N. 3
Bandinelli, Baccio 36, 214, 260, 575
Barna, Tierzeichner 452
Barocci, F., Kohle 106, Kreide-Rötel 133, Pastell 137, Kopfstudien 432, Kartons 528, Cartoncino 532, Naturpapiere 178, Modellmännchen 553
Bartolommeo, Fra, Kreide 112, Rötel 124, Kreuzlagen 575, Bleiweißhöhung 174, Akte 384, Gipsmodelle 376, Wachsmodelle 402, Manichino 555, Kartons 527, hinterlassene Zeichnungen 644, 677
Bartolozzi, F. 139, 359, 662
Bassano, Jac., Pinsel 156, Pastell 137, geöltes Papier 180, Tierstudien 455, Belichtung 634
Baumschlag 513, 514
Bausen siehe Pausen
Beeltjes, Naakte, na 't leven 379
Befreiung der Künstler 250

Bega, C., bekleidete Modelle 426
Begue, Jehan le siehe Le Begue
Beham, B., Pastell 137
— H. S., Akte 398, Schattierung 577
Behelfe, graphische 183, literarische 208, Werkstattbehelfe 544, für Akte 389, 418
Beleuchtungskasten 634
Belichtung 580, Häkchen 582, vertikale 54, 582, horizontale 584, linksseitige 580, konzentrische 635, nasses Verfahren 586, Bleiweiß 93, 117, 582, Gold 100, 586, farbige 587, trockene 117, 587
Bella, Stefano della 44, 575
Bellini, Gent. 151, 460
— Giov. 92
— Jac., Skizzenbuch, Pergamentgrundierung 92, 170, Neubenützung 98, Bleigriffel 75, Pinsel 151, Landschaft 495, 496, Architekturen 232, Raumkonstruktion 605, Abweichungen 610, perspekt. Raumelemente 621, künstl. Licht 631, Antiken 268, Tierstudien 454, Tüchlein 181
Bellori, G. P., L. Giordano 112, Reni 261, Caravaggio 282, Barocci 415, 532, 553
Bentvögel, Tauffeste 243
Bergeret, P. N. 670
Bernini, L. 366
Berufsgraphiker 353, 356
Berufsmodelle, männliche 388, weibliche 396, 398
Bestellzeichnung 34, 326, 327, 328, 334, 361
Bestimmen von Handzeichnungen 1, 3, 21, 23, 33, 164, Skizzenbuchresten 201, 202, 298, 337, 343, 358, 378, 540—542, 578, 588, 659—662
Bewegungsarten (Akte) 408, antike Motive 270, 404, zusammengesetzte 408
Bewegungsrealismus 408
Bewegungsskizze 289, Akte 414, 415
Bewertung, materielle, von Zeichnungen 644, 650, 653
Biacca (Biacha) siehe Bleiweiß
Biacca Alexandrina 527
Biaggio da Parma, Quaestiones perspectivae 221 N. 4, 602
Biancheggiare 580 N. 3, 586
Bibiena Galli, Familie 230, 344
Bicci di Lorenzo 48
Biegen, Das (Dürer) 412 N. 2
Biffo (violett) 90 N. 4
Bildhauerverträge 361 N. 3
Bildhauerzeichnungen 361, Gotik 362, Renaissance 363, Barocke 366, Akademien 368, Klassizisten 368, für Vollplastik 363
Bildniszeichnung 458, 593, 597, Selbstzweck 278, 459, Tauschobjekt 459, Enface und Profil 459, Dreiviertel 460, Formate 462, für Gruppen 466, Cinquecento 462, für Medaillen 371, für Graphik 466, Heldenpose, Prunkbild 463, 465, auf Pergament 171, 459, Tonpapier 89, in Kohle 105, 462, Kreide 111, Kreide-Rötel 132, Pastell 137, 462, Graphit 145, Behelfe 467, 545
Bildungsdisziplinen 218
Bildwebereien 337
Bildzeichnungen 150, Merkmale 333, Bestellernotizen 333, Schicksal 334
Bilíverti. G. 131
Bimsstein 80, 86, 99, 191
Bindemittel, Grundierung 88, 89, Höhung 93
Bismut, Wismut 75, 141
Bister (Bistre) 66f., Eigenschaften 68, Farbe 68, Lavierung 68, neben Tusche 43, blaue Papiere 176, Versuche 67, Zubereitung 67 und N. 6
Bistertinten 66
Blacha, Bracha = Biacca
Black-lead-Pencil 143, 144
Blanc de plomb = Bleiweiß
Blei, Bleifeder 141, 143
— Spanisches 138, 141, 145
Bleigriffel (stilus plumb.) 72, Anfertigung 85, Exemplare 78, neben Silberstift 94, Entwerfen 74, 76, Glasmalerei 74
Bleiprobe 79 und N. 3
Bleischnur siehe Lot
Bleistift 140, Bleistiftmacher 143, siehe auch Graphit
Bleiweiß (Biacca), Grundierung 48, 89, 165, Höhung 93, 117, 527, 582, 586, zu Pastellen 119, 135, Korrekturen 325
Bleizinngriffel, Herstellung 74, 85, Dürer 95
Blendrahmen 544, 634
Bley-Ertz = Graphit
Bleystefft (Bleigriffel) 77
— (Graphit) 140 N. 3
Bleyweiß, Englisch = Graphit
— -Rohr 143, -Staub 144, -Stefft 142
Blindlinien 76, 81 N. 2, 105, 183
Blindstrich mit Kohle 103
Bloemart, Abr. 591
Blutstein (Rötel) 120
Boeck, Boeckiens = Skizzenbuch
Bol, F. 133
Bolognini, Camillo 645
Boltraffio, G. A. 133, 136
Bonfigli, B., Glasrisse 348
Bonsignori, Fr. 111, 460, 595

Bootsen, bossieren = skizzieren
Borghini, R., über Graphit 141
Boscoli, A., Plafondentwurf 324
Bosco reale, Fresken von, 601
Bosse, A., Rötel 129, Netzrahmen 546
Bossen in der Vierung 622
Botticelli 48, 496
Bouchardon, Edm., Rötel 129, Skulptur 368, Medaillen 371, Aktvorlagen 393, Abklatsche 539
Boucher, Fr., Rötel 129, Pastell 139, Akte 401, Landsch. 520, Fälschung 671
Boulle, A. Charles 678
Boullogne, L. de 371
Bouts, Dirick 514
Bozzare = skizzieren
Bozze die cera 402
Braccia quadrate del pavimento 610
Bramantino, B., Pinselzeichnung 152, Perspektive 599
Bramer, Leonard 201
Braunstein 130
Braunstift (Rötelart) 130, (Braunkohle bei Dürer) 106 (Pastell) 139
Breu, Jörg d. A., Scheibenrisse 352, Rötel 127, Perspektivgerüst 615, asymmetrische Anlage 619, Kostüm 441, Komposition 286, 307
Briefmalen siehe Illuminieren
Brill, Paul 505, 514, 690
Bronzestatuetten 268
Bronzestifte 81
Brotkrume, Radiermittel 190
Brouwer, A., Pinsel 158, Zeichnungen 645, 649
Bruchfalten 679
Brudermeister der Gilde 209
Bruderschaft, holländ., in Rom 243
Brueghel, P. d. Ä., 473, 480, 513
Brunelleschi, F. 269, 602, 619
Brunetti, Seb. 667
Brunire (Vergoldung glätten) 213
Brustolon, Jac. 367
Büchermalerei 150, 286
Büchlein siehe Skizzenbuch
Buchsbaumtäfelchen 164, 165
Bünen = Zimmerdecke
Buntstifte = Farbstifte und Pastelle
Burgkmair, H. 258 N. 3, 367, 593
Buskool (Kohle) 101, in Lynoly 107
Busti, Ag., Skizzenbuch 201

Cabinetmaler 250
Cades, Giuseppe 668
Caesalpino, A., Graphit 141, 143
Caesarius von Heisterbach 80, 86
Calamus, Canna 60
Calco, Calcare 254, 528, 535, 536, 537
Caligine, Caligo (Bister) 66
Callot, Jacques, Feder 43, Steinkreide 115, Pinsel 156, Vertikalschattierung 576, Graph. Vorlagen 354, Abklatsch 539, Skizzenbuch 201, 202, 662
Calque, calquer 537
Calvaert, D., Schule 216, Vorlagen 257, Abgüsse 273, Anatomie 228
Camaïeux 655
Cambiasi, Luca 39, 60, 319
Camera obscura 477, 550, lucida 477
Camerlengo (Säckelwart) 209
Campi, B., Parere über Modelli 551, Manichino 556, Unterrichtsstufen 252 N. 2
— Giulio 322
Campire (untermalen) 241
Campo nero 593
Cannella di ottone = Stifthalter
Cannuccia (Kohlrohr) 102, 185
Canova, Antonio 368
Capo = Kopflänge
Cappelle, Jan van de 645
Capricci 285
Capucines (Bleistifte) 144
Caravaggio, Michelangelo da, Naturzeichner 282, Belichtung 628, 629, 635
— Polidoro da, Fassadenfresken 234, 259, 261, 449, Landschaft 505
Carboni da disegnare 101, bianchi 118
Carnet de voyage = Skizzenbuch
Carpaccio, V., Feder 40, Rötel 125, Pinsel 151, Venezianer Papier 176, Vertikalschattierung 54, Kompositionsskizze 288
Carpi, Ugo da 356, 590
Carracci, Die, Feder 40, Ölkohle 108, Akademie 217, Aktbetrieb 388, Akte 411, Anatomie 228, Zeichnungen 647
— Agost., Ritratini carichi 434, Zeichnungen 677
— Annibale, Liegeakt 421, über Teilstudien 425, Straßentypen 426, 629, Landschaft 505, Kartonverzicht 526, Deckenbilder 629, gegen Entlehnungen 291
— Lod., Modelle 394, Titulatur 246, Kartonverzicht 526
Carraccisten, Die, Rötel 126, Ölkohle 108, Pastell 137, Naturpapiere 178, geölte Papiere 180, Antikenzeichnen 272, Sonnenlichtplastik 628
Carreaux (Netzrahmen) 546
Carriera, Rosalba 134 N. 1

Carta pecora, pecorina 169, 170, graticolata, graticata 551, bambacina, bambycina 169, 172 und N. 3, 173
— tinta 47, 89, 91, 93, 175 N. 5, 252 azzurra, azzurrina 126, 172, 175, 176, cerulea 175, turchina 113, 175, grigiastra 177
— lucida, lustra, unta 536, amaccata 579
Cartella 193
Cartoenen (Kartons) 533
Cartoncino 180, 532, 553, 637
Cartone fare, disegnare 526, dipignere 528, grande 522, per arazzi 336, 337, siehe auch Karton
Castiglione, B., Pinsel 158, seine Technik 158 N. 1, Ölskizzen 455
Cavalli, Gian Marco 370
Caylus, Graf A. C. Ph. 235, 237
Cellini 269, 339, über Plastik 361, 368, über Michelangelo 318
Cennini über Federzeichnen 34, Lavieren 52, Inchiostro 63, Silberstift 80, Bleigriffel 74, Grundierung 87, 88, Rezepte 90, 91, 92, Kohle 102, Steinkreide 111, Schneiderkreide 118, Rötel 120, Entwerfen 93, weibliche Akte 394, Landschaft 494, Täfelchen 164, Pergament 169, Papier 173, Pauspapier 536, Pinsel 184, Zeichenmappe 193, Lehrknaben 213, Lehrzeit 240, Gipsmodelle 263, Kopieren 254, 259, Chiaroscuro 563, Höhen 586, Perspektive 602, Anatomie 226, Skizzieren 287, Tafelmalerei 213, Fresko 522, Glaskartons 522, Durchlochen 348, 536, Stoffpatronen 528 N. 8
Cerusa (Bleiweiß mit Kreide) 586 N. 6
Cesare da Sesto, Rötel 125
Chalk, italian (Steinkreide) 110, white 117, red 119
Chambre obscure, optique 550
Charbon de Fusain 102
Charcoal 101
Chassis de réduction 546
Chiaroscuro siehe Clairobscur
Cima da Conegliano, Pinseltechnik 151, Vertrag 346
Cinabro (Rötel) 119
Circonscriptione (Umriß) 281
Clairobscur, Begriffserklärung 567 N. 2, 588, Cennini 563, Zeichnungen 48, 589, 594, Belichtung 632; für Reliefarbeiten 372, Glasrisse 48, 351, 352, Holzschnitte 50, 356, 590, Vorlagen 158
Clouet, Fr., Rötel 128, Pastell 138, Porträt und Glasscheibe 467
Cochin fils 235, 372
Cock, H., Stichfolgen 513
Codex Escurialensis 200, 232, 256, 268
— Vallardi siehe Pisanello
— von Montpellier 87, 165
Collocazione (Lomazzo) 302
Colori a guazzo 528
Coloribus siccis (Pastell) 138
Colorire a secco = Pastellzeichnen 136
Compagnia del Cazuola 243, Paiolo 243
— siehe auch Gilde
Compas de proportion 189
— mathématique 189
Compasso 187
Componimenti 285
Comporre le inventioni 285, 286
Compositiva discreta 302
Composizione 285, multiplice significante, necessaria, semplice signific. 302
Cona, Jacobus 81
Concetto (Concepto) 253, 284, 288
Condivi, A. 120, 318
Congregatione secreta 233
Coninexloo, G. v., Landschaft 514
Conoisseurs (Conaisseurs) 643, 688
Conscrittione (Umriß) 281
Consiglieri (Beiräte) 209, 234
Consocii (Gehilfen) 241
Conté-Bleistifte 146
Conterfetten, conterfeyen 458
Contrafare 254
Contredrucke 538
Contre-épreuves siehe Umdrucke
Contretirer (pausen) 534
Conversazioni serali 216
Copiare via di luce 536
Copien, Accurate (Umdrucke) 538
Coroyons (Crayons) 135
Correggio, Romreise 268 N. 4, Rötel 125, Vertrag 328, 530, Kartons 530, bewegte Akte 411, Modellmännchen 416, 553, Schlagschatten 598, Lichtperspektive 630, 633, Helldunkel 588, 630, 633
Cortona, Pietro da, Perspektive 230, Klebekorrektur 323
Crabeth, Brüder, Glaszeichner 349, 350
Craie blanche 117
Crayon d'argent 79, de Mine de plomb 144, 146 N. 2, noir 116, rouge 119, siehe auch Graphit
Crayonmanier 258
Crayonnieren 132
Crayonzeichnen an Akademien 236
Credi, L. di, Silberstift 94, Pinsel 151, Draperie 151, Rahmenentwurf 346, als Experte 648, Autodafé 677
Credieren, cretare (grundieren) 87 N. 1

Creta 87, 117, rubea 120
Cretare, grundieren 86
Crijt swart 109
Croquis rapide 284
Crozat, J. A., Kabinett 651
Cuadricula 527 N. 8
Cuyp, A., Graphit 145, Landschaft 483

Daliwe, Jacques 196, 496
Darstellungen, fortlaufende 307
Dati, Carlo, Monochromati 589 N. 2
De aguada (Lavierung) 51
Debuxo del desnudo (Akt) 379
Dechant (Gildendekan) 209
Deckenbilder siehe Plafond
Deckfarbenmalerei 150, 181, 339, 532, 553
Denon, D. Vivant 652
Desfriches (Papier) 89
Desiderosi (Akademiker) 214
Designationes 285
Dessinateur 646, 670, -dekorateur 336
Dessiner d'après la bosse 263
Dessins à la plume 33, estompés 117, arrêtés, terminés, capitaux 651, d'ordonnances collés 650, 655, optische 614
Dézallier-d'Argenville, Ant. 1, 119, 147, 651, 659 N. 1
Diagonale, Komposition 300, 304, Landschaft 304, 482, 485, 516
Diagonalkomposition im Raum 309, 488
Dibusciare 285
Diderot gegen die Antike 275
Dietricy, C. W. E. 50, 512, 669
Dietterlin, Wendelin 539
Dilettanti (amatori) 646
Diptycha (Zeichentäfelchen) 166 N. 2
Discens, discipulus, Discepolo 212
Disegnare in abbozzo 285, l'ignudo 379
Disegno esterno, interno 27, fertige Komposition 253, 347, Karton 523, a stampa 6
Distanzpunkt 602, 609 N. 4, 619
Dividere e spiccare le figure 594
Divinarelli pittorici 20
Doecken van olyverwe für Feder 45 N. 5
Doeselen (wischen) 138
Dolage (Radierbehelf) 191
Dolce, Lodovico 219, 587
Domenichino siehe Carraccisten
Donatello, Glasrisse 348, Reliefs 603
Donauschule, Landschaft 510
Doppelstifthalter 187
Doré, G., Manière à l'estompe 147
Dotare il rilievo e bianchetti 567 N. 2
Drahtkontur 34, 568
Draperie siehe Gewandstudien
Drevet, Stecherfamilie 177, 359, 361
Duccio (Kindermord) 403
Dumonstier, Kunstkreide 117, 139
Durchlochen, Kartons 528, Pausen 537
Dürer, Metallstifte 95, Bleigriffel 77, 95, Feder 41, Kohle 105, 462, Kreide 113, Pinsel 49, 150, 152, 571, Täfelchen 168, Pergament 171, Venez. Papier 176, Tüchlein 182, Tinten, farbige 71, Grundierung, grün 49, 93, doppelte 93, Clairobscur 49, 372, Häkchen 154, Schlagschatten 597, Kontrastfolie 593, Linienwert 625, Pausen 535, Lichtwirkung 632, Reflexe 596, Helldunkel 639, Flächenzerlegung 622, 624, Antike 273, Unterweisung 223, Geometrie 220, Proportion 224, 229, 412, 434, Perspektive 223, 228, 619, Zirkelkonstruktionen 188, Augenpunkte 608 N. 2, Kopieren 256, Glastafel 467, 547, Netzrahmen 422, 545, Manichino 557, Komposition in Akten 319, kubische 319, Rosenkranzbild 154, 158, 243, 247, Helleraltar 49, 152, Niederlande 199, 250, Konversationsbild 377, Akte 391, 398, 411, Liegeskurz 422, Kopfstudien 49, 152, 278, 402, 432, Handstudien 436, Porträts 459, 469, Draperie 158, Landschaften 473, 488, 503, 508, 510, Tierstudien 455, Skizzenbuch, niederländ. 199, 250, Dresdener 201, Rahmenentwürfe 347, Stichentwürfe 353, Goldschmiedrisse 339, 341, Plaketten 367, 372
Dusart, C., Porträt 465
Dyck, A. van, Pinsel 158, Feder 44, Ölkohle 108, Bildnisstudien 464, Ikonographie 356, 467, Belichtungsstudien 636

Ecorchés (Muskelmänner) 558
Eeckhout, G. v. d. 466
Egrener = granieren
Eierschalen (Grundierung) 87
Eiklar (Höhung) 93, Eiweiß für Tempera 181
Einfluß, literarischer 248, 313, 498
Einheit der Darstellung 286, 307, 313, 608, der Belichtung 630
Einkauf in die Gilde 247, 250
Einteilungsschemen, Komposition 300, Landschaft 304, 484
Eisen, Charles 145, 172
Eisenoxyd (Tintenrost) 63, 707
Ei-Tempera 586
Eklektiker (Bologna) 272, 240, 388
Elèves protégés 235, 237, simples 235

Ellenfelder des Estrichs 610
Elsheimer, A., Pinsel 156, Anröteln 199, Landschaft 474, 505, 512
Encre de Chine 65
Enluminé de plâtre 588
Entlehnungen, Komposition 253, 291, 297, Antike 403, Bewegungsmotive 404, Gewandung 441, Körperteile 464
Entwerfen als 4. Zeichenstufe 252, 284 ff., mit Kohle 102, 287, Bleigriffel 74, 76, Rötel 126, Graphit 141, Tusche 66, auf Leinwand 57, kubisches 319
Entwertung der Fläche 488
Entwürfe von Historien 286 ff., 335, Dürer 353, 377, Reni 241, für Plafonds 309, 323, 343, 347, von Kartons 103, 527, von anderen 355, von Skulpturen 361, Medaillen 370, 372, Glasrissen 59, 347, 350, Teppichvorlagen 336, 522, Goldschmiedvorlagen 257, 339, 372, Rahmenwerk 344, für Graphik 59, 335, 353, Kunstgewerbe 339
Enzyklopädisten 233, 236, 237
Episodendarstellung 286, 307
Erdfarben (Grundierung) 88
Erhöhen = höhen
Erinnerungslandschaft 501
Erinnerungsperspektive 601
Ersatzkarton 530
Erziehung, künstlerische 207
Esempio 93, 251, 256, 258, 281
Essigsäure (Bleiprobe) 79
Estompe (Wischer) 185
Estomper siehe Manière estompée
Estrichfelder 610, 622, deutsche 612, siehe auch Paviment
Estude (Atelier) 645
Etude de la bosse 235
Eudel, Paul 671
Euklid, Optik und Geometrie 601
Expression (Ausdrucksstudie) 433
Expressionismus 17
Eyck, van, Brüder, Akte 389, Bildnisse 460, Karton 525, Reflexstreifen 596, Raumkonstruktion 619

Fabriano, Gent. da 460, 631, 633
Faccia als Körpermaß 224
Fadennetz siehe Netzrahmen
Faire de la sausse 147, 579
Fälschungen 670 f., Herstellung 672
Fanciullo siehe Lehrknabe
Farben, Bezeichnungen 293, 334, 664, Grundierungen 90, steingrau (Clairobscur) 50, gefälschte 590, halbe 59
Farbig-bildmäßig 12
Farbigkeit der Linie 121
Farbstichvorlagen 139
Farbstifte (Steffte) 136–139
Fassadenmalerei 247 N. 3, 329, 344, Lichtführung 629
Fayencemaler 341
Fechterstellung 404
Federharz (Radiergummi) 191
Federkunststücke 38, 44, 361
Federn, Gans (Kiel)-, Raben-, Auerhahn-, Schwanenfeder 61, 62, aus Rohr 60, Holunderstäbchen 61
Federriß siehe Federzeichnung
Federzeichnung, Bedeutung 33, als Vorstufe 252, Italien, Giotto 34, Deutschland 41, Holland 44, Frankreich 43, Verfall 41, 49, einfache 33, auf flüchtiger Grundierung 46, solider Grundierung 47, Naturpapier 50, laviert 51, farbig 57, Clairobscur 48, Rembrandttechnik 56, auf grund. Leinwand 45, Abklatsche 43, für Komposition 292, Stecher 353, 358, Bildhauer 363, 365, Landschaft 58, 503, Glasrisse 50, 350, Medaillen 371, Kunstgewerbe 341
Feigenholz (Täfelchen) 165
Feigenmilch, Pastelle 135, Fixage 192
Ferri, Ciro 648
Fettkohle siehe Ölkohle
Fettkreide 106, N. 1
Figur, vorderste, als Maßeinheit 610
Figura serpentinata 411
Figure anatomique 558
Figure, Figurini (Modellmännchen) 551
— istoriate 286
Figuretta di legname 555
Figurinen (Landschaft) 492
Filarete, A. A., Traktat 222, 232, über Gewandung 441, Manichino 555, Perspektive 602, Pavimentkonstruktion 609
Filo con piombo (Senkblei) 189
Fils d'Académiciens 235
Finire = höhen
Firnissen von Silberstiftzeichnungen 92 N. 2
Fischleim, Papierleimung 52 N. 2, 173, Pastelle 135, Fixieren 192, 193, Pauspapier 536
Fisierungen (Visierungen) 648
Fixage (Fixiermittel) 191–193, Kohle 104, 192, Kreide 191, Rötel 192, Pastelle 136, 192, Tusche 193, Fälschungen 674
Fixiertopf 192
Flächenanalyse, kompositionell 303, der Körper, polyedrisch 564, 623
Flächenbildung, plastische 561

Flächengliederung, Komposition 226, 299
Flächensilhouette 17, 561
Fletner, P. 341, 621, 689
Fliesenboden = Estrich
Fluchtlinien, Anlage 609, 617, am menschlichen Körper 623, 624, Ansätze 621
Fluchtpunkt = Augenpunkt
Flugmotive 420, 425
Fogli tinti 47
Foglio reale 173
Foppa, Vincenzo 123 N. 4, 222, 602
Form und Farbe 27
Formenvorrat (Kopien) 257
Fragonard, H., Pinsel 160, Rötel 129, Landschaft 521, Belichtung 636
Francesca, Piero della, De prospectiva 222, 602, 604, 621, Fresken 523, Akte 385, Tierstudium 454, Rötel 123
Fratalea, Fraglia, Fraya (Zunft) 209
Freilichtmalen 517
Fresken, Cennini 522, monochrome 588, Vorzeichnungen 294, 331, 563, 617, Kopieren 259, Piero della Francesca 523, Uccello 603, Pinturicchio 603, Michelangelo 302, siehe auch Kartons
Fuligine (Fuligo) 47, 66
Furnierholz (Zeichenfläche) 181
Fürstendienst 246, 247, 248, 250, 336
Fusain (Kohle) 102
Fuscus und Fumus 64
Fußboden, schachbrettartig = Paviment
Fußstudien 375, 437
Fyt, Jan 304

Gallussäure 63
Galpin-Verfahren 147
Garbo, Raffaellino del 48, 595
Garsone, Garzone, Garzune siehe Lehrknabe
Gastaldiones (Gildenrichter) 209
Gaulli, G. B., il Baciccio 309
Gauricus, Pomponius 224
Gautier de Nismes, H., über Tinte 64 N. 4, Tusche 65 N. 2, Kohle 102, Graphit 142 f., Pastell 134, 138, Bleiweiß 325 N. 2, Wischer 185, Umdrucke 538
Gedächtnisakt 425, -draperie 445, -landschaft 501, -perspektive 601, -zeichnen 276
Gefühlsperspektive 601
Gegenschraffen (Kreuzlage) 574
Gehäuse 605, 621, Schema 619
Gehilfen, Betätigung 241, 256, Entlohnung 241, Wanderung 240, 242, Konflikte 241, Verwilderung 244, als Modelle 305, 316, 382, 388
Gelatine 536
Gemütsausdruck siehe Ausdruck
Genre 331, 426, 449, 513, 517
Geometrie 219, 237, 599
Geschichtsunterricht 237
Geschrîbzüg 62
Gesellen siehe Gehilfen
Gesellenrisse 341
Gesichtslänge 225
Gesner, K., Graphit 140
Gesso da Sarti (Sartori) 118, 119, 587
Gestefft, Mit aim silbernen 81
Gesto o posamento 403 N. 5, 406
Gewänder, Nasse 443
Gewandstudien, mittelalterliche 439, nach ausgelegten 441, 446, nach geleimten Stoffen 443, 444, Manteldraperie 443, Gedächtnis- 445, für Fliegende 446, Detail 448, Vorschriften 446 f., Entlehnung 441, Behelfe 443, Stoffbetonung 450
Gewandung, Funktionen 438, ideale 442, 449, flatternde 446, historische und zeitgemäße 441, 449, Skulptureinfluß 441
Gewerbebefugnis 246
Ghedaen met dé Pen en gewasschen 51
Ghiberti, L., Glasrisse 348, Reliefs 603, Lehrknaben 212, Unterricht 218, Unwetterschilderung 498, Antiken 266, Sammlung 267
Ghirlandaio, D., Strichtechnik 7, Kreide 111, Eisengriffel 183, Glasrisse 348, Entwürfe 296, Kartons 534, Manichino 557, Perspektive, Freiheiten 617, Skizzenbuch 232, 256
Gilden, -ordnung, -meister siehe Zunft
Giordano, Luca 261, 647
Giorgione, Feder 40, Landschaft 503, Spiegel 548
Giotto, Teilstudien 373, Gewandung 440, Tierstudien 453, Landschaft 490, Körperplastik 563
Gips, Grundierung 87, 165, Höhungsmittel 118, mit Gummi angerieben 119, Stifte 182, 587, Modelle 263, Abdrücke 274
Glaes-schrijven (Glasmalen) 347
Glasmalerei, kirchliche 347, profane 351, Zweiteilung 351, Verfall 352
Glasplatten (Pausiermittel) 536
Glasrisse 347, mit Bleigriffel 74, Rohrfeder 352, Tuschfeder 50, Lavierung 54, 570, Pinsel 154, Weißschwarztechnik 50, 162, Holz- und Papierkarton 348, Technisches 350 f., Pausen 535, Vorlagen 351
Glasscheibe für Skurz 422, Porträts 467, 546, Landschaft 476, Korrektur 547
Glastafelapparat 547

Glasvisierung siehe Glasrisse
Gleichgewicht, Komposition 290, Landschaft 479
Gliedermann siehe Manichino
Gliederpuppe, griechische 555
Gliedmaßenmodelle 229, 263
Gobelinweberei, franz. 337
Goes, Hugo van der 242
Goethe, Sepia 70, Einteilung der Wissenschaften 251
Goldhöhung siehe Belichtung
Goldschmiedvorlagen 257, 372, 339, Abklatsche 341, 538
Goldstifte 81, 85, 99 N. 4
Goltzius, Hendrik, Federkünstler 45, 361, Silberstift 97, Ölkohle 108, Pastell 138, Pergament 171, Zeichnungen 648
Goncourt, E. de, über Abklatsche 540
Gossaert Jan, siehe Mabuse
Gouache = Deckfarbenmalerei
Goyen, J. v., Skizzenbuchreste 201, Landschaft 516, Lichtwirkung 633
Gozzoli, B., Vertrag 241, 326 N. 4, Tierbilder 454, Asymmetrie 612
Graf, Urs, Scheibenrisse 352, Holzschnittvorlagen 162 N. 2, 356, Signaturen 689, 690
Graff, A., Silberstift 100
Grafio piombino 141, 142, eraminis (Kupferstift) 74, 165, rosso (Rötel) 120, bianco 118
Grandes Heures (Duc de Berry) 472
Grands Prix 235
Granieren 112, 578, 579 N. 2
Gran studio nel disegno 240
Graphik siehe Holzschnitt, Kupferstich, Radierung
Graphitmalerei 147
Graphitpulver (Wischen) 147
Graphitstifte 76, 140, Benennungen 142, Literatur 140, Fabrikation 143, Provenienz 142, zum Zeichnen 144, 145, Schreiben 140, neben Naturkreide 145, Verwechslung mit Kreide 109 N. 4, Höhung 588
Graphitzeichnungen, moderne 146
Graticola (Übertragungsnetz) 527
Graticuler (Übergattern) 527 N. 8
Grattoir (Schaber) 99
Gregorius, Petrus, siehe Petrus
Greuze, J. B. 130, 139, 433
Griffel, antike 80, bleyene 165, silbaren (Silberstift) 168, von Elfenbein 183, Eisen 166, 183, 682
Griffelspuren 76, 536, bei Graphik 353, 358, Kartons 528, 529, Fresken 522, Tafelbildern 530
Grimmer, Hans 644
Grisaille, Clairobscur 590, 655, Glasmalerei 351, 352, auf Leinwand 45, Stichvorlagen 359
Grundierung, solide 47, doppelte 49, 89, 93, weiße 92, 95, beiderseitige 97, 202, Glätten 88, flüchtige 46, trockene 75, 112, Farben 90, Rezepte 90, der Kartons 527
Grundpapier (Grundierung) 86
Grünerde-Grundierung 91
Grünewald, M., Kohle 105, Akte 412, Handstudien 436, Draperie und malerische Behandlung 584, Zeichnungen 644, 688 N. 5
Grünling, Jos., Sammler 646
Gruppenporträt 466
Gubbio, Ang. da, Glasriß 349
Guercino, G. Fr., Feder 41, Ölkohle 108, Kopfstudien 432, Landschaft 490, 506, Kartonverzicht 526
Gummi arabicum, Bindemittel 586, Bister 68, Grundierung 88, Fixage 104, 136, 191, Gips und Weißkreide 119, Pastelle 135, Papierleimung 173
Gummi elasticum 191, 580
Gutachten, Bestellzeichnungen 327, 328

Haelen (wischen) 579 N. 7
Hainhofer, Phil. 81 N. 6, 95, 648 N. 1, 3, 4, 649 N. 4, 665 N. 2
Häkchen siehe Schattierung, Belichtung
Halbtonpapier siehe Naturpapier
Hämatit (Rötel) 120
Handbuch vom Berge Athos über Pausepergament 536, Umdrucke 541, Kohle 101, Pinsel 184, Zirkel 188, Schattierung 563
Handschuhleim (Grundierung) 89
Handstudien 375, 434, akademische 435, 437, aus dem Spiegel 548, kubisch-perspektivische 624
Handwerk und Kunst 6
Handwerkerzeichnungen 341
Handzeichnungen s. Zeichnungen
Hängevorrichtungen, Akte 419
Härchentechnik siehe Schattierung
Harmonie, Komposition 290, 298, Landschaft 489
Heemskerck, M., Skizzenbuch 201, 267, 268, 273
Heinz (Heintz), Jos., Antike 273, Rötel 131, in Venedig 243
Heldenpose 464

Helldunkel (Beleuchtung) 588, 630, 638, Akte 391, 400, Behelfe 640
Helldunkeldrucke (Clairobscur) 59
Hilfszeichnungen 521
Hintergrund, Porträte 460, 593, dunkle Abdeckung 363, 591, Doppelkontrastfolie 594, fremde Zutat 593 N. 2, Landschaft 485, 502, Tiefenleiter 488, Schichten 602, Raumplastik 610, Konstruktion 616, Fehlen desselben 664
Hirschhornpulver, Grundierung 79
Hirschvogel, A., Landschaft 473, 510
Historienbild, Forderungen 289, 298
Hoffmann, H., Dürerkopist 154 N. 2
— E. T. A. 546 N. 4
Höhung siehe Belichtung
Holbein, H. d. Ä., Rötel 127, Pastell 137, Skizzenbücher 88, 198
— d. J., Feder 41, Rohrfeder 60, 352, Kreide 114, Rötel 127, Pastell 137, Akte 412, Karton 533, Porträte 467, Glasscheibe 467, Glasrisse 348, 349, 352, Goldschmiedrisse 339, 341, 343, Reliefentwürfe 372, Perspektive 624
Hollanda, Franc. de 26, 36
Hollundermarkstängel 147
Holzarten für Holzkohle 102
Holzkarton 522
Holzschnitte, farbige 590, Entwürfe 353, 355, nicht ausgeführte 335, gefälscht 672, Einfluß auf Schattierung 577
Holzstäbchen, zerklopfte 7
Holzstöcke, verbeinte (grundierte) 88 N. 3, 181, bezeichnete 355
Holztäfelchen, Übungszeichnen 93, 164, 181
Honthorst, Gerard 636
Hooch, Pieter de 612
Hoogen, Hooghen en diepen 567 N. 2
Hoogstraeten, S. v., über Rohrfeder 60, farbige Tinten 71, Bister 66, Grundierung 112, Bleigriffel 78, Rötel 127, Kreide 114, Ölkohle 107, Fixieren 191, Pastelle 138, Pergament 171, Abdecken 325, Weißschwarz 163, Wischen 579 N. 7
Horizont 480, 619, Höhe 610, überhöht 475, 507
Hornbüchse 62
Houbraken, A., über Ölskizzieren 464, Rembrandt 218, 400, Haager Akademie 239
Houdon, J. A., Skelettmann 245
Huber, Wolf, Kohle 106, Rötel 127, Holzschnittentwurf 355, Landschaft 471, 487, 510, 681, Linienwert 625
Humanisten (Rohrfeder) 60

Ideal und Nachahmung 283
Idealbildnis 430, 463, -draperie 442
Idee und Beschauer 312
— und Komposition 312
Ikonologie, kirchliche 286
Illuminieren 51 und N. 8, 52, Behelfe 51, 52 N. 1
Illustrationszeichnen 355, Rötel 127, Zeichner, französischer 356
Impannare (Leinwandspannen) 213
Imperato, F., über Grafio bianco 118, Piombino 141, Rötel 120, Pastelle 135
Incamminati 214
Inchiostro, Tinte 62, Tusche, Druckerfarbe 63, della China 65
Incollare (Beleimen) 213, 527
Indigo, Lavierung 58, Landschaft 516, Papierfärbung 175
Ingessare (Gipsgrund) 213
Ingres, J. A. D., Graphit 146
Initialen, Grundierung 87
Inkt, Oostindische 64
Innengliederung 566
Intarsiatoren 603
Intersegazione (Velo) 544
Inventare 285, 286, invenzioni 285
Isabey, J. B., Graphit 146
Istil di piombo (stile) 72
Istoria 285, 289, 298, Lomazzo 302, istoriare 285, siehe auch Komposition
Italienwanderer 242, 243

Jabach, Eberhard 649, 650
Japanpapier 180
Jode, P. de, Glasriß 350
Jodocus van Gent 242
Jordaens, J., Pinsel 158
Junckfraw-pergament 169

Kaffeeabsud, Fixage 193
Kaminruß (Tinte) 64
Kammermaler 248, 250
Karikaturen 434
Karminlavierung 59, Grundierung 92
Kartenzeichnungen, astronomische 51
Kartons 521, Herkommen 522, Verträge 530, Herstellung 526, Holz, Papier 522, freihändige 527, fremdhändige 530, kolorierte 528, grundierte 527, Kohle 103, 527, Fixage 192, kopierte 260, Übertragung 528, mehrfache Benützung 525, Schicksal 533, Kirchenfenster 348, 522, Fresken 522, Bilder 523, 529, Wandteppiche 336, 337, 522, 528, Kartonaufstellung 655
Kartonköpfe, nachgepaust 262

Kartonreste 534
Kartonverzicht 525, 526
Kastenkomposition 634
Katzenheimer, Glasriß 349
Kautschuk 191
Kernschatten 597
Kerzenlicht 634, 639, -ruß (Tinte) 64
Ketham, Joh., Fasciculus medicinae 229
Kienschwarz, Tusche 64, Bister 66 N. 2
Kilian, Niklas, Farbstift 106
Kindermodelle aus Wachs 402
Kindtstronitgens 265
Kirchenfenster, Vorlagen 347, Kartons 348, 522, siehe auch Glasrisse
Klassizisten, Umrisse 368, 566
Klebebände 647, 653
Kleinbronzen 265
Knoblauchsaft (Umdrucke) 541
Knochenpulver, Bereitung 87, Auftragen 88, Grundierung 75, 87 f., 90, 165
Kock, Matth., Landschaft 514
Koh-i-noor 146
Kohle (Holzkohle), Erzeugung 101 f., linde 76, 105, Merkmale 115, geölte 106, sibirische 547, Fixage 192, Karton 103, 527, Pulver 47, 529, Rohr 102, 185
Kohlebildnisse 105, 462
Kohleentwurf (Silberstift) 93, 252, 287, für andere Zeichenmittel 102 f.
Kohle und Kreide 115
Kolorieren 681
Kombinieren 253, 291
Kompagnien der Gehilfen 243
Kompilation 297
Komposition, Gesetze Albertis 298, Aufbau 298, Flächengliederung 299 ff., Idee 312, Einheit 298, Entlehnungen 297, zentrale 300, 308, asymmetrische 301, aktmäßige 314, kubische 319, dekorative 313, literarische Einflüsse, Programme 313, Raumbehandlung 299, 305, Pavimentprinzip 305, raumdiagonal 309, Plafonds 302, Sottoinsu 307, Lichtverteilung 299, 309, 634, Landschaft 304, 483, Korrekturen 296, 320, Analysen 302, Hilfen 291, 300
Kompositionsskizze 284, ihr Wesen 286, Historien 286, Gotik 287, Renaissance 289, Barocke 291, Varianten 291, Akademische Übung 292, Technisches 292, Genre 293
Kompositionszeichnung 293, Unterrichtsstufe 253, ihre Notwendigkeit 330, Verträge 326, Arten 326, Merkmale 333, Gotik, Renaissance 295, Reinpausen 295, Barocke 301, malerische 296, fremdhändige 329, 330
Koninck, Philips 676, 692
Konkordanz, Figur und Horizont 306, Figur und Raum 608
Konkurrenzzeichnung 326, 329
Konservatoren 653
Konstruieren, geometrisches 220
Konstruktionslinien, proportionale 188, 195, 220, 224, 254, 304, in Bildern 102, 304, Landschaft 483, 505, perspektivische 305, 307, 608, 614, 616, 617, 619, 624
Kontrastfolie 591, geteilte 595
Kontur, Entwicklungsstufen 281, 368, 561, 566, kontinuierlich (Drahtkontur) 34, 41, naturalistisch, locker 34, ruckweise 40, verstärkt 562, verblasen 628
Konturlandschaft 473, 513
Konturverzicht 575
Konvexspiegel 549, schwarze 549
Konzipieren, virtuoses 39
Kool, gheolyde 106, 108, en crijt 105
Kopfformen, polyedrische 624, Kopflängen 224, 226, -preiszeichnen 237, 433, -schablonen 469, -schemen 254, -typen 427
Kopfstudien in Graphit 145, Kreide-Rötel 132, Pastell 137, gotische 427, antiker Einfluß 429, Quattrocento 429, Entlehnen 430, französische 433
Kopien, freie und pausierte 658 f., Merkmale 659, 664, mehrfache 256, 662, 665, Ricordi 647, Ersatzkopien 663, verfälschte 666, Bewertung 275
Kopieren, Vorschriften und Vorteile 254, 259, Einschränkung 258, Bedürfnisse 260, nach Stichen und Holzschnitten 17, 44 N. 3, 257, 354, Zeichnungen 17, 235, 254, 658, Skizzenbücher 256, Kartons 262, Anatomien 255, nach Gemälden 259, 663, nach Antiken 275, Skulpturen 272
Kopistenstriche 662
Körnen (granieren) 579
Körperformen, polyedrische 624, kubische 319
Körperkonstruktion siehe Konstruktionslinien
Körperplastik, Anfänge 561, Renaissance 564, naturalistische 565, Barocke 565, siehe auch Schattierung, Belichtung und Schlagschatten
Körperproportion, antike Vorbilder 224, in der Architektur 227
Körperrundung = Körperplastik
Körperschatten siehe Schattierung und Schlagschatten

Korrigieren der Kompositionen 320, durch Abdecken 324, Ausschneiden 320, Überkleben 322, von Holzstöcken 320, Probedrucken 325, Spiegel 548, Scheibe 547
Kranach, Hans, Skizzenbuch 83, 199
— Lukas, Silberstift 95, Rötel 127, Farbstift 106, 137, Skurz 622, Tierstudien 455, Altarentwürfe 334, 346 N. 10
Kreide, braune, siehe Braunstift
— grüne (Grüne Erde) 91
— Pariser, siehe Kunstkreide
— rote = Rötel
— schwarze, siehe Steinkreide und Kunstkreide
— weiße, Arten 117 f., für Pastelle 119, 135
Kreidefedern = Kreidehalter
Kreidegrund, Pergament 861, Täfelchen 165, Bleigriffel 75
Kreidehöhung 117, 587
Kreide-Röteltechnik 130, vier Stufen 131—133, mit Lavierung 133, stoffliche Betonung 131
Kreidezeichnungen, Stufengang 252, Kombinationen 113, siehe auch Stein- und Kunstkreide
Kreuzlagen siehe Schattierung
Krijt, zwart 109, wit 117, root 127
Kryons (Crayons) 138
Kügelgen, W. v., über Sepia 70, Vorlagen 259, Gipszeichnen 273, Modellmännchen 554
Kulissen (Landschaft) 487
Kulmbach, H., Kontrastfolie 593
Kunstboeken, Kunstbücher 654
Kunstkammer 250, 647
Kunstkreide (Pastellschwarz) 109, 116, 139, mit Steinkreide 114, 115
Künstler-Sammler 644
Kupferstich, Einfluß auf Schattierung 577, Linienwerte 625, Korrekturen 325, Abklatsche 538, Vorlagen 17, 44 N. 3, 252, 254, 257, 274, 341
Kupferstichvorzeichnungen 163, 353, 354, 359, für andere 355, Merkmale und Gegenseitigkeit 353, 358, Wertschätzung 360, Abklatsche 538
Kupferstifte 81, 85, 99 N. 4, 165, 182

Laborantes (Gehilfen) 241
Lacca a olio (Umdruck) 541
Lachen und Weinen 427
Lackmussaft 175 N. 3
Lagerbüchlein, Linzer 98
Lagneau, N., Pastelle 117, 139
Lairesse, G. de, über Entlehnen 297, 464, Porträts 465, Planspiegel 291, 415, 423, 432, 477, Konvexspiegel 549, Modellmännchen 554, Manichino 557
Laken oft draperinghe 437
Lamma (Velo) 544
Lana, Franc. 39, 142, 144
Landschaft 471, in Miniaturen 513, Funktionen 477, 489, als Kunstwerk 278, aus dem Gedächtnis 501, literarischer Einfluß 498, selbständige 473, 478, lineare 473, 513, malerische 474, 516, epische 474, persönliche 516, dekorative 474, 503, 519, ideale 475, 504, heroische 505, realistische 475, nächtliche 492, manierierte 476, Baugesetze 477 f., Symmetrie und Asymmetrie 481, 483, Ausschnitte 473, Raumbreite und Höhe 480, Raumtiefe 485, Tiefenansatz und -leiter 483, 487, 621, 629, Tiefendrehung 488, 629, Mittelstücke 481, Seitenkulissen 487, Stimmungselemente 490, 629, Schemen 304, 483, 505
Landschaftszeichnung, italienische 493, deutsche 506, 512, vlämische 513, holländische 516, französische 519, mit Griffel und Pinsel 471, Form und Farbe 471, Behelfe 476, radierte 510, 512, Feder 58, 503, Kreide 519, Tonpapier 89, Rötel 128, 513, Pinsel 519, zweifarbige 58, 516
Landsmannschaften 243
Lapis (Steinkreide) 112, (Rötel) 120, amatito (Rötel) 90, 120 N. 5, bianco 118, nero 109, niger fabrilis 111, piombino 142, rosso (Rötel) 120, 121 N. 2, 252
Lapiz negro (Steinkreide) 109, roxo (Rötel) 119
Lasciare il campo 580
Lastmann, P., Bister und Rötel 68
Lastra di pietra 65
Lautensack, H., Landschaft 473, 510, Paviment 553, 622
Lavagna = Schiefertafel
Lavater, Silhouetten 470
Lavé à la sepia 70, au bistre 67
Laveure (Lavierung) 655
Lavieren mit Bister 68, Sepia 71, Tusche 58, 63, Rötel 126, Kreide 65, 110, mit Farben 57—59, 114
Lavierungen, Arten 51, 563, 567, plastische 52, malerische 55, 569, pointierende 54, Rembrandt 55, Zweischalensystem 54, vertikale 54, 150, 568, von Federzeichnungen 252, Kreide 114, Kreide-Rötel 133
Leadpencel 72

Le Begue, Jehan, über Tinte 64, Bister 66, Steinkreide 111 N. 2, Rötel 120, Alaunpaste 190 N. 6
Le Brun, Charles 233, 235
Lederfleisch (Radiermittel) 191
Leemann (Manichino) 557
Leercnapen, leerjongers 212 N. 4
Le Febvre (Fevre, Febre), Fr., 646, 680
Lehrberechtigung 246
Lehrknaben, Lehrzeit 209, 211, Arbeiten 213, Elend 213
Lehrmittel in Privatakademien 217
Lehrverträge 212
Leimfarben auf Leinwand 181
Leimung, Grundierung 88, Papier 173
Leinöl, Ölkohle 107, Pauspapier 179, 536, Täfelchen 165, Fixage 192
Leinwand (Tüchlein) für Tempera 181
Leitlinien, perspektivische 599
Lely, Sir Peter, Sammlung 645
Le Nain, L., Ölkohle 109
Lenbach-Technik 138
Lencker, Hans, Eisengriffel 183, Reißbrett 194, Perspektive 621
Leonardo, libro di pittura 208, über: Zeichenstufen 214, 251, Naturstudium 282, Anatomie 225, 227, 407, Körperplastik 565, 569, Kontrastfolie 594, Aktzeichnen 386, 389, 396, 406, 425, Bewegung 408, 414, Gemütsbewegung 430, Komposition 312, Hintergrundkonstruktion 611, 616, Draperie 445, 447, Landschaft 472, 482, 496, Raum- und Lichtperspektive 599, 628, Lichtarten 627, Linienwerte 625, Sfumato 584, Reflexe 595, 634, 639, Velo 544, Glastafel 124, Netzrahmen 545, Proportionszirkel 188, Skizzenbücher 198. Zeichnungen: Antike 271, Bewegungsschemen 415, Rückenakt 225, 387, Draperien 151, 182, 447, Landschaft 497, 498, 501, Alpenlandschaft 499, Tierstudien 454, Karton 24, 521, 522, 528, Anbetung (Uff.) 315, 611, Reiterdenkmal 122, 363, Abendmahl 123, 261, 429, 431, Selbstbildnis 278, Karikaturen 434; Silberstift 94, 97, Feder 36, Rötel 122 f., 500, Pastell 136, Pinsel 151, Parallelschattierung 36, Mittelton 88, Tüchlein 182, Kartonzeichnen 527, Apparat 532
Leoni, O., Porträt 467, Kreide-Rötel 132
Le Sueur, Eust., Paviment 610
Leu, Hans, Scheibenrisse 352, Skurz 622
Leyden, Lucas van, Kreide 114, Kreide-Rötel 131, Kontrastfolie 593, perspektivische Linie 625
Libretti von Wachs, von Pergament 166, für Silberstift 198
Libri di disegni 194, 654
Licht, natürliches 627, direktes 628, 629, reflektiert-zerstreutes 627, 633, 638, 640, überirdisches 630, künstliches 631, 634, kombiniertes 631
Lichtbündel 603, 630, 635, 636
Lichter, ausgekratzte 89, 852 N. 1, ausgesparte 156, 580, 582, aufgesetzte 580, 582, Flecken 585, übertriebene 585, verdorbene 586, siehe auch Belichtung
Lichtführung 629—631
Lichtperspektive 309, 565, Leonardo 599, 603, 626, Landschaft 488, experimentelle 634, der Linie 625
Lichtplastik 626
Liebhabersammlungen 646
Ligozzi, J., Goldhöhung 587
Lineamenti, Bildhauer 364
Linear 11, 34, 41, 44, 385, 473, 513, 561, 568, 624 f.
Linie, kontinuierliche 34, 41, blinde 81 N. 2, siehe auch Kontur
Linienstich 574
Linienwert 625 f.
Linkshänder 580 und N. 5
Linsen, konkave 550
Liotard, J. E., 134 N. 1
Lippi, Filippino, Feder 36, Pinsel 151
— Fra Filippo 346, 666 N. 2
Lithographenkreide 547
Livres à dessiner 274
Livre d'Heures 472, 513
Lodi (Gutachten) 327
Lomazzo, G. P., über Rötel 124, Pastell 136, Disegno 27, Skizzieren 293, Komposition 301, Theorien 219, Proportion 224, Anatomie 229, Porträt 464, Draperie 443, 448, Landschaft 473, Lichtquellen 627, Lichtverteilung 628
Lombard, Lamb. 273
Lorenzetti, A., Skizzen 287, 294, Schattierung 563, Perspektive 608, 610
Loriot's Geheimnis 192
Lorrain, Claude (Claude Gellée) Lavierung 56, Pinsel 156, Naturpapier 177, Landschaft 481, 505, 519, Schema 304
Losgehen vom Hintergrund 591, Kontrastfolie 591, Doppelkontrastfolie 595, durch Lichter und Schatten 594, Reflexlichter 595, Schlagschatten 596
Lot, Lotschnur (Senkblei) 189, Aktzeichnen 389, 415, Netzrahmen 469
Lucidare 536

Luftperspektive siehe Lichtperspektive
Luini, B., Kreide-Rötel 133, Rötel 125, Pastelle 136
Lume principale 88, 565 N. 1, 580, particolare 627, universale 627, reflesso 627, 638, naturale 627, immobile 627, 631, soave, dolce, fiero, crudo 628, celeste 629, commune del giorno 629, 631, divino 630, 633, 636, artifiziale 631, 633
Lumeggiare 580 N. 3
Luogotenente 234

Mabuse, Jan, Silberstift 84, Kreide-Rötel 131, Akt 390, Karton 533
— Jehanin, Glasriß 350, Reliefentwürfe 50, 372
Macchia (Skizze) 284
Macchiar disegno d'acquerello 52
Maes, N., Rötel 128, Pinsel 160
Maestro 245, di prospettiva 603
Mahler, optische 614
Mair von Landshut, N. A. 50
Malerbaúmeister 232
Malerdichter 248
Malerentwürfe für Bildhauer 367
Malergraphiker 353
Malerisch und Zeichnerisch 12, 134
Malerordnungen 209 N. 1, 246, -rahmen (Netzrahmen) 545, -spiegel 549
Malvasia, C., über Rohrfeder 60, Skizzenbücher 198, Akte 415, Modelle 388, Privatakademien 214, 231; Carracci 20, 137, 217, 246, 260, 425, 434, Reni 137, 241, 244, Guercino 194, 506, 525, Calvaert 216, 257, Tiarini 548 N. 5
Mander, K. v., über Feder 45, 59, Graphit 141, Ölkohle 108, Gewandung 442, Landschaft 516, Kartons 339, 532, 533, Netzrahmen 545, Modellmännchen 554, Leichenzeichnen 229, Romreisen 244, Zunfthärten 211, 247
Manechino siehe Manichino
Manfredi, Bart. 636
Manglard, A., Landschaft 519
Manichino, Skurz 424, Draperien 444, 557, Proportion und Bewegung 555, alte Exemplare 556
Manier, klecksige 55, römische und venezianische 579, Schnörkelstil 39, Landschaft 476
Maniera antica, 270, 271, 297, 388, 449, bella 131, 271, 282
Manière estompée (Kunstkreide) 117, (Rötel) 129, (Graphit) 147, 579
Mannequin 449, 557
Manozzi, Giov., Rembrandt-Technik 56, Rötel 131
Mantegna, A., Nacktkomponieren 316, Liegeskurz 422, 621, Jakobus-Fresken 429, 622, Diagonal-Schattierung 573, Perspektive 622, Verluste 677
Manuel, N., Täfelchen 167, Pastell 137
Maratta, C., 221, 644, 654 N. 1, Correggio-Bildnis 187
Marcanton Raimondi 656
Marées, Hans v. 16
Mariette P. J. 1, Sammlung 650, 655
Masaccio, Akt 384, Perspektive 603
Massarius (Säckelwart) 209
Maßeinheit, Figur und Raum 299, 305, 608, 610, 619, perspektivische 608
Maßfiguren 224, 226, 381
Maßnetz 224
Maßstab bei Bildkopien 260, Veränderung 23, 110
Materialisation 22
Materialstil 22, 341, 343
Mathesius, J., über Federn 61, 62 Graphit 140, Täfelchen 73, 165 N. 5, Pergament 169, Papier 173, 176 N. 3
Matita nera 112 N. 1, nigra 141, rossa 121 N. 3, rossa e nera 113, 130
Matitatoio (Stifthalter) 119, 185, 187
Maturino, Landschaft 505
Mayern, Ms., über Bleigriffel 73, 75, Messingstift 81, Silberstift 97, Täfelchen 165, 168, Bleiweiß 586, Aussparen der Lichter 582 N. 3
Mazzocchio 222, 624
Medaillenzeichnung 369, 371, 467
Medaillisten 235
Medici-Garten und Statuenhof 266, 269
Medici, Lorenzo, Sammlung 646, 653
— Leopoldo, Sammlung 646, 655
Meister B. B., Kohle 105
Meister Bertram 242
Meister der Bergmannschen Offizin 577
Meister E. S. 577
Meister-Korrekturen 320, -rechte 246, -risse 341, -schulen 214, -stücke 246, -titulatur, -tum 245, -vereinigung 210
Meister von Flémalle 597
Mellan, Cl., Linienführung 577
Melozzo da Forli, Schwebefiguren 420
Memling, H., Akte 390
Mengs, R., über Natur und Ideal 283, Faltenstudium 449, Geometrie 221
Merian, M., Kreide 114

Messingfedern 61, -grifflein 81, 167 N. 2, -kluppen 187, -stifte 81, 84, 85, 98
Metallstift 81, -zeichnungen 72
Mettere di bolo (grundieren) 213, d'oro (vergolden) 213
Michelangelo, Feder 36, Kreide 112, Rötel 124, Kreuzlagen 574, granieren 578, Antike 271, Akte 387, 409, Schwebefiguren 420, die Badenden 409, 521, 527, Sixtina-Decke 302, Jüngstes Gericht 261, 387, Kartons 644, Handstudien 435, Skulpturzeichnung 364, Lehrvertrag 212
Michiel, Marcanton 6, 76, 451 N. 3, 267, 647
Midolla, Mie de pain (Brotkrume) 190
Milchflor (Velo) 469
Minderhout, H. v., Nachtlandschaft 492
Mine d'argent 79, de plomb 78, 143, 144, de plomb d'Angleterre 140
Mineralkohle = Steinkreide
Miniaturbildnisse in Bleigriffel 78, Silberstift 95, 97, 99, Pinsel 150, Schablonen 469
Miniaturen auf Pergament 171
Miniaturtechnik 87, 93, 150
«Mit drey Stiften zeichnen» 132
«Mit Ferblin tuschen» 59
«Mit trockenen Farben» 138
Mittelgrund (Landschaft) 485 f., 488
Modellbüchlein, Wiener 196
Modelle, Beruf 388, männliche 237, 381, 394, weibliche 394, offizielle 237, 392, bekleidete 382, 425, tote 390, hochpostiert 423, skurzierte 422
Modelle (Gips oder Ton), perspektivische 621, Rilievozeichnen 263
Modellen (Akte) 379
Modelli di terra 551, 553, di pieghe 443
— naturali = Akte
Modellkasten 309, 554
Modellmännchen aus Ton und Wachs 234, 265, Proportion 225, 552, Komposition 291, Bewegung 416, 552, Draperien 443, 552, Gruppen 417, 552, Kinder 402
Modello, Begriff 382 N. 1, Skizze 288, plastische Zeichnung 567 N. 2, Brett mit Modellmännchen 551
Modellstab 385, 389, 419, -stehen 214, 305, 382, 388, 398, -zeichnen 379
Modelo pequeño 331, de barro 551
Modo antico 441, naturale 229
Mola, Pier Franc., Rötel 131
Molibdoides (Graphit) 141
Molke, Pastelle 135
Mollica del pane (Brotkrume) 190
Moment der Handlung 286
Monaco, Lorenzo 150 N. 1, 629 N. 1
Mondino, Anatomie 229
Monochromata 588
Monotypien 591
Montagna, B., Pinsel 152
Morella 90
Morelli, Handstudium 435
Morone, F., Rötel 125
Mostre 249
Moti composti, actionali, lochali 408
Movimento del corpo 404 N. 1, d'animo 406
Munkacsy, M., Skurzbehelfe 425
Muskelmann 225, 227, 229, 237, 558
Musterbüchlein 194—196, aus Holz, Pergament 167, Wien 167, 196, Berlin 196, Rom, Bergamo, Venedig 197

Nachahmung (Pasticcio) 666, 667 f.
Nacktkompositionen 314, Mantegna 314, Leonardo 315, Raffael 316, Dürer 319
Naer het leeven 276, 691
Nanteuil, R. 145, 172
Naturale, il 252, vivo 276
Naturkreide, braune 116
— schwarze = Steinkreide
Naturpapiere 50, halbtonige 174, blaue 114, 134, 175, graue 177, rehfarbige, bräunliche 178, rosafarbige 179
Naturstudien, Übung 277, Bedarfstücke 277, persönlicher Ausdruck 278, Zeichentechnisches 279
Naturzeichnen 252, 276, 283
Nazarener, Graphit 146, Umriß 566
Netscher, K., Pinsel 160
Netze, Hängematten (Skurz) 425
Netzlinien 76, 184, 305, 421, 682, in Umdrucken 538, 541, graphischen Vorlagen 353, 358, Akten 379, Kartons 527
Netzrahmen, Verwendungsarten 545, Akte 389, 422, 545, Porträte 469, 545, Landschaft 476, 546, Perspektive 599
Neutraltinte 51, Zubereitung 71 N. 1
Niellen 339
Notomia = Anatomia
Numerierung von Zeichnungen 202, 534
Nuñez, P., Kreide-Rötel 133
Nyts, Gillis, Graphit 145

Objektlichter 627
Ocker (Tonen) 47
Ocre rouge = Rötel
Oeser, A. F. 669

Ofen- oder Kihnruß = Bister
Officiali 234
Oleate siehe Pauspapier
Oliekrijt 106 N. 1, 110
Ölkohle 105 ff., 176
Ölskizzieren 180, 292, 309, 331, 455
Ombra derivativa (Schlagschatten), primitiva (Körperschatten) 596
Optik 221, 599, 601
Ordinantie (Skizze) 284
Ordine 302
Orlare el cartone 527
Orley, Bernt van, Karton 337
Orthogonale = Fluchtlinien
Ortsbewegungen 408
Os sepiae siehe Sepiaschale
Ostade, A. v., lavierte Feder 60, Volksfiguren 427, Manichino 557
Ouwater, Albert van, Akte 390
Oxydation der Metallstifte 86, 94

Pacetti-Sammlung 645, 646 N. 1
Pacheco, Fr., über Bleigriffel 74, Unterrichtsstufen 253, Skizzieren 286, Ölskizzen 331, Entlehnen 291, Anatomie 230, Modellmännchen 553
Paciuoli, Luca 221, 224, 602
Paggi, G. B. 211, 249
Pagonazzo (pfauenfarbig) 90 N. 4
Pair of Compasses (Zirkel) 188
Palma, Giovine, Pinsel 156, Modellmännchen 417, Nacktkomponieren 318
Palmieri, Fälschungen 668
Pannegiare 443
Panni siehe Gewandung
Panselinus siehe Handbuch vom Berge Athos
Pantograph = Storchschnabel
Papier, bleu 175, bistré 178, gélatine 536, glace 536, gris 179, huilé 179, pelé, plâtre 89, 100, préparé 86, teinté 178; à la Desfriches 89, à tablettes 165 N. 6, de couleur de chair 179, de demi-teinte 174, de la Chine, de soie 180; Verbreitung 172, alte Maße 174, Sorten 174, Leimung 173, weiße 172 f., verbeinte 77, 88, grundierte 86 f., 114, venezianische 113, 172, 175, 176, farbige (Naturpapiere) 74, geölte 179, präparierte (gummierte) 179, japanische, chinesische 180
Papieren, blaeuwe 17, 177, gegronde 86
Papierkarton = Karton
Paradigmata 274
Parallelhorizontale 609, 619
Parallelschattierung 36, 151
Parchement 135 N. 2
Parere (Gutachten) 327
Parmegiano, Fr. 648
Passepartout 704, 705
Passeri, G. B., Bruderschaften 243, Reni 241 N. 1, Tassi 248 N. 3, Albani, 403 506
Passerlinien 184, 358
Passerotti, Bart. 45, Kreuzlagen 575
— Tiburzio 645
Pastelle, Anfertigung 135, Farben 136, Fixage 136, 192, Naturpapiere 134, 176, weiße 119, wischen 134, Zeichnung 134, Porträts 462, Malerei 134 N. 1
Pastelli fatti di Gesso 119, 135
Pastello, à pastello 136
Pastellkreiden 133
Pastellstifte (steffte) 113
Pastelltechnik 12, 134
Pasticcio 667 f.
Pastils 133
Patina, künstliche 674
Patinir, J., Landschaft 473, 513, Skizzenbuch 513
Patronen 535
Pausche (Staubbeutel) 528
Pauselinien auf Grundierung 49, 467, in Fresken 523, Tafeln 525
Pauselöcher 358, 523, 528
Pausen 534, Übertragungsarten 536, mit Kohle, Kreide 537, Rötel 129, 537, Graphit 142, 144, 537, für Feder 295, Silberstift 535, Bildnisse 467, Gemälde 535, Graphik 355, 535, auf Grundierung 89
Pausierapparat 537
Pauspapier, Herstellung 179, 536, Arten und Verwendung 536
Paviment, Konstruktion 220, 222, 305, 605, 608, Augenpunkt 612, Figuren 619, Köpfe 624
Peau roulée siehe Wischer
Peckham, J., Perspectiva communis 601
Peintres du roi 233
Pélerin Jean, 223, N. 4
Pencz, G., Kreide-Rötel 133, Untersichtsfiguren 623
Penelli mozzi siehe Pinsel
Penhandelingh, -teekening 33, -werke 45
Penna 61
Pensionnaires 245
Pentimente 320, 324, 648, 660
Pergamen, pergameyn 168, 171 N. 6
Pergament, Behandlung 86, 169, Rauhung 75, Sorten 169, Täfelchen 73 und N. 7 165, Zeichnungen 145, 170
Perpendiculum 62

Perspectiva communis, artificialis 221
Perspektive, Entwicklung 221, 602, Lehrbücher 222, 602, Pisanello 608, Jac. Bellini 610, Akademien 237, Spezialisten 222, 309, 614, Symmetrie-Perspektive 605, Tafelbilder 610, Fresken 628, menschliche Körper 611, Einzelobjekte 620, Landschaften 486, Abweichungen 610, siehe auch Raumperspektive und Lichtperspektive
Perugino, P., Silberstift 94, Kreuzlagen 574, Akte 383, Raumkonstruktion 618, Paviment 610, Glasrisse 348, Kopien 255
Peruzzi, B., Skizzenbuch 268, Chorentwurf 343
Petrus Christus, Silberstift 89
— Gregorius, Pastellrezept 135 N. 3, Spiegel 548 N. 4
— Pictor Burgensis siehe Francesca, Piero della
Pezzuole (Tüchleinfarben) 57 N. 2
Pfeifenton, gepreßter 119
Pflaster = Estrichfelder
Piano = Paviment
Piazzetta, Pinsel 156, Kunstkreide 117, Pastell 137, Naturpapier 179
Pieghe 437, 446
Piero della Francesca, siehe Francesca
— di Cosimo, Rötel 123
Pierre noire d'Italie (Steinkreide) 109, 115, 144, trempée dans l'huile 106 N. 1
— rouge, de Sanguine 128
Pietersen, A., Silberstift 85
Pietra nera = Steinkreide
— rossa detta Apisso = Rötel
— todescha = Steinkreide
Pijpaerde, gedroogde 119, 138
Pilgerfahrten 242
Pino, P., Handstudium 437
Pinsel 54, 150, Sorten 184, 185
Pinselschattierung 568, vertikale 150, 568, lockere 151, 568, lavierende 51, 563, 567, in der Barocke 569, in Flecken 54, 569, Glasrisse 570
Pinselzeichnung 148, venezianische 151, 568, als Abklatsch 540
Pinturicchio, B., Vertrag 530, Fresken in Siena 603, Landschaft 501
Piombino (Bleigriffel) 72 ff., 74 N. 5
— (Graphit) 141, 142
Pisanello, V., Feder 40, Skizzenbuch 46, 103, 203, 280, 288, 370, Hubertusbild 480, Akte 394, Tierstudien 280, 453, 622, Pavimentkonstruktion 608
Pisano, Niccolo 268, 429
Pittura in prattica e in theorica 219
Plafond, Entwürfe 309, 343, Komposition 302, 307, Skizzen 347, Programme 313, Perspektive 344, 610, 613, 620, Akte 411, Lichtführung 629, Maler 230
Plaketten 274, Zeichnung 372
Plancketen, hültzern weyssen = Schreibtäfelchen
Planetenbuch, Budapest 582
Planieren, Leimen des Papieres 52 N. 2
Plastik, Zeichnung 15, Körper 561, Raum 599
Pleyster tronien (Gipsköpfe) 265
Plinius, Bleigriffel 73, Kohle 101, Spiegel 547, Monochromata 588
Plomb (Stile de plomb) 72
Plomo sutil 74 N. 3
Plumbum album (Bleiweiß) 586 N. 2, hispanicum (Graphit) 142
Pointe d'argent 79
Polidoro siehe Caravaggio
Poliermittel 86, 88, 89, 90
Pollaiuolo, Ant., Drahtkontur 34, Tafelzeichnung 9, Kartons 523, Caritas 9, 525, Denkmalentwurf 363, Vorlagen 336, abgedeckter Hintergrund 34, 592
— Piero 104
Pollaiuolo-Schule, Täfelchen 165, Gehilfenmodelle 382
Poncis 537 N. 1
Ponte, Jacopo da, siehe Bassano
Pontius, Paul 359
Pontormo, Jac. da, Rötel 125, Karton 530, Teppichkartons 337
Poppetjes (Modellmännchen) 554
Portail, A., Kreide-Rötel 133
Porte-crayon 119, 187
Porträtminiatur 469, -stiche 371
Porträtzeichnung siehe Bildniszeichnung
Posamento 403, 406
Posieren, freies 405, raffiniertes 418
Possen, Stellen der 403
Postueren, staende 403
Potlot, Potloot, Potloykens (Bleigriffel oder Graphit) 78, 142
Potter, P. 105, 332, 456
Poudre, pierre noire, sanguine 580 N. 2
Poussin, Niclas, Lavierung 57, 156, Landschaft 505, kubisches Komponieren 319, Modellmännchen 554, Kastenkomposition 634
Pozzo, Andrea dal 230, 232, 245
Prämien 235
Präraffaeliten 100, 163
Predis, Ambrogio de 371 N. 1

Preissler, J. D. 239, 476
Primaticcio, Fr. 178, 417
Primazeichnen auf Grundierung 49
Principe (Akademievorstand) 233
Principes de dessin 274
Privatakademien 214, 239
Prix de Perspective 237
Produktion (Zeichnungen) 30
Professioni del Disegno 26
Profilare 254
Programme für Kompositionen 248, 313, 326
Proportie boeck 229 N. 8
Proportion, Körper 224, 314, 381, 387, 391, Kinder 403, 412, Komposition 226, Architektur 226
Proportione naturale, perspektivische, suelta 225
Proportionslehre 223, -figur 225, -schemen 254, -zirkel 188
Prospektmaler 222, 230, 565, -zeichner 614
Prospero, Perspektive 222
Prospettiva siehe Perspektive
Ptolomaeus, Optik 601
Pumicare (pumice) 86, 191
Punktmanier 576
Punto, Punto centrico = Augenpunkt
Punzen 577
Putto pittore siehe Lehrknabe

Quadal, M. F. 639
Quadrangolo 608
Quadratdiagonale (Paviment) 609
Quadri (Federkunststücke) 45
Quadrierung siehe Netzlinien
Quadro (Netzrahmen) 545
Quarreograph 546 N. 5
Quast, P., Graphit 145
Querschnitt (Velo) 544
Quetschzeichnungen = Umdrucke

Radere i gessi (polieren) 213
Radierbehelfe 190—191, 320
Radierung, Entwürfe 354, Altdorfer 510
Raffael, Silberstift 94, 567, Bleigriffel 76, Kreide 111, Rötel 124, Weißgrundierung 92, Parallelschattierung 36, 572, Skizzenbücher 68, 203, Bewegungsskizzen 414, Akte 396, Nacktkomponieren 316, Antike 271, Kopf- und Handstudien 430, 435, Zeichnungen 644, 656, Kartons 339, 521, 523, 618, Landschaft 502, Perspektive 610, 618, Lichteffekte 631, S. Cäcilia 589, Transfiguration 318, 631, als Baumeister 232
Rahmenentwürfe 344
Rahmennetz siehe Netzrahmen
Raspantino, Cav. Fr., 137 N. 1, 528, 534
Rätselzeichnungen (Carracci) 20
Rauchfangpech 67
Rauchschwärtz (Tusche) 65, 163
Raumbehandlung 299, 599 ff.
Raumerweiterung, perspektivische 620, 622, malerische 613
Raumgestaltung (Komposition) 305, 565, 599
Raumkonstruktion siehe Raumperspektive
Raumperspektive, antike 601, Literatur 601 N. 1, 602, Einfluß der Reliefs 602, Innenräume 605, zentrale 605, Asymmetrie 618, Raumeinheit 608, Pavimentprinzip 608, Abweichungen und Korrekturen 599, 610, 615
Raumproblem, Landschaft 495
Raumschichten, Landschaft 485
Raumwert der Linie 624
Realcar, realces de blanco, siehe Höhung
Rechentäfelchen 81, 99, 168
Reduktionszirkel 188
Reflektoren 640
Reflexlichter 595, 631, 639
Rehausser de blanc = Höhen
Reinhold, Ch. L., Fixiermittel 193
Reisespiegel 549
Reiset, Fr., über Zeichnungen 651
Reißbley = Graphit
Reißbrett 194
Reissen, reißen (skizzieren) 285
Reißkohle, Reißkol 103, 107, schwarze (Pastelle) 136, 138
Reißschwartz (Tusche) 64, 66
Reiß- und Zeichenkunst 285
Reiswasser (Fixage) 192
Rektor, Gilde, Akademie 209, 233
Relief, ägyptisches 561
Reliefentwürfe 372, -schichten 617
Rembrandt, Feder 44, Rohrfeder 60, Silberstift 97, 199, Kreide 519, Rötel 128, 133, Pinsel 160, Bister 68, Pergament 171, Skizzenbücher 199; Komposition, Korrekturen 320, 325, Akte 391, 398, Anatomie 229, physiognomische Studien 25, Kopfstudien 278, 432, Antike 274, Tierstudium 456, Naturzeichnen 283, Manier 668, Beleuchtung 311, 636, Helldunkel 391, 400, 639, 640, Linienwert 626; Zeichnungen: 11, 25, 61, 159, 280, 325, 400, 626, 637, 638, Preise 651, Kopien 257, Fälschungen 672; Radierungen 354, 598, 638; als Lehrer 217, Sammler 645; -Schüler 399, -Technik 44, 56

Renesse bei Rembrandt 692
Reni, Guido, Ölkohle 108, Pastell 106, 137, bei Carracci 241, Schule 244, Aurora 303, Kopfstudien 432, Sammler 644
Reproduktionen 258, 656, 669
Resta, Pater Seb. 647, 654
Restaurieren 686, 700 f.
Reveley, H. 1
Richter, L., Graphit 146, Landschaft 517
Richtscheit = Lineal
Ricordi brevi (Skizzen) 414, (Kopien) 647
Ridolfi, C., über Squarcione 267, Tintoretto 21, 229, 417, 579 N. 1
Riemenschneider, T. 368
Rieseln (granieren) 579
Riflessi = Reflexlichter
Rilevare = Losgehen vom Hintergrund — di Gesso, auf Tafeln 213
Rilievo-Zeichnen 251, 252, 263, 567
Rimpastare, rinpastare el cartone 527
Riß mit linden Kolen tuon 285
Ritrarre i disegni, le pitture 254, 259, dal naturale 276, di o in rilievo 263, 264, 567 N. 2, li nudi 379, in iscorcio 421
Ritzzeichnungen 6
Rivius, Vitruv, Tusche 66, Bleigriffel 77, Grundierung 88, Proportion 226, Gehäuse 612
Rodler, Hieron., Kohle 105, Gehäuseschema, zwei Augenpunkte 619, Perspektive, Einzelobjekte 621, skurzierte Köpfe 624, Landschaft 475, 477 N. 1, Netzrahmen 546
Rohrfeder 60, 352
Romano, Giulio, Feder 37, Reinpausen 38, 295 N. 2, Steccata-Vertrag 249, 330, 530, Sammler 267, 645
Rompreise 245
Romreisen 232, 237, 240, 262
Rosa, Salv., Landschaft 506, Satyre 246, Ausstellungen 249
Rosaspina, F. 216
Röselen = granieren
Rosenwasser 97 N. 5
Rosten, Vergilben der Tinte 63
Rötel 119, Literatur, Eigenschaften 120, Arten, Fundorte 121, Entwicklung 119, 122, mit Kreide 130, laviert 126, zm Tonen 47, Lavieren 59, Pausen 129, Entwürfe 126, Stichzeichnungen 129, Landschaft 128, 513
Rötelstein (Rotelstein, Rothstein, Rottelstein) 126 N. 1
Rotstift (Rötel) 120
Rottenhammer, J., Venezianisches Papier 176, Venedig 243, Zeichnungen 648, Sammler und Vermittler 649
Rouleau de papier = Wischer
Rousseau, J. J., über Kopieren 258
Rubens, P. P., Kreide 114, 117, Rötel 128, Kreiderötel 131, Pinsel 158, Ölkohle 108, Akte 390, Skurz 424, Landschaft 516, Tierstudien 456, Tapetenvorlagen 339, Cartoncini 532, Zeichenschule 254, Abklatsche 539, Sammler 267, 645
Rückenakte, männliche, 225, 386, 387, 572, weibliche 398
Rückenfiguren 427
Rückkonstruktion (Akte) 318
Rudolf von Ems, Weltchronik 507
Rußkreide (Kunstkreide) 116
Rußtinten 64
Ruyten en netten of raemkens 545

Sabatelli, L., improvisatore 39
Sadeler, Die 243, 648
Saftleven, H., 150, 543
Saint-Aubin, G. de 236
Sale biancho, wahrscheinlich Soda 136
Sallow-coals (Weidenkohle) 144
Salzsäure zur Tintenprobe 63 N. 6, Bleiprobe 79
Sammler 217, 643, Künstler 267, 644, 653, geistliche 646, weltliche 644, 646
Sammlermarken 656, 685
Samtpapier (Bleigriffel) 79
Sandrak (Grundierung) 75, 169
Sandrart, Joach. v., über Naturpapier 179, Stufengang 253, Kopieren 44 N. 3, 262, Lehrlinge 217, Kartons 528 N. 4, 533, Modellmännchen 554, Draperie 445, venezianische Zeichnungen 156; Akademie Nürnberg 239, Vermittler 649
Sanguine (Rötel) 128, 144
Sarto, A. del, Rötel 124, Madonna del Sacco 289
Säulenordnungen 231
Savery, R., Zweifarbenlandschaft 516
Savonarola 380, 383, 677
Sbozzare (Entwerfen) 241
Schädigung 334, 537, 677
Schattenriß siehe Silhouette
Schattierung in Linien 571, am Zylinder 572, Härchentechnik 576, Häkchen 43, 154, 576, 577, Kreuzlagen 36, 574, 577, systemlose 575, horizontale 572, 577, vertikale 43, 54, 150, 568, 573, 575, diagonale 573, von rechts 580, links 354, in Flächen siehe Pinselschattierung
Schättigen, schättingen = schattieren
Schäufelein, H., Kohle 105, 681 N. 2
Scheibenzeichnungen siehe Glasrisse

Scheidewasser, Färben des Rötels 121
Scheinarchitekturen 308, 344
Schellack, Grundierung 180, Fixage 192
Scherenzirkel 188
Schiefertafel 168 N. 4, 182, 371
Schilf, zerkautes 7
Schilfrohr (Feder) 60, (Kohlrohr) 102
Schizzare, schizzo 284, 285
Schlagpapier 176 N. 3
Schlagschatten 596, 598, 629, 636
Schleierapparat 544
Schmutzer, Jakob, Braunstein 130
Schneiderkreide 118, 587
Schnörkelstil 39
Schön, E., kubisches Komponieren 319, 622, Estrich 612, Skurz 622, Signatur 689
Schongauer, M. 508, 625
Schornsteenroet (Bister) 66
Schraffieren 567 N. 2
Schreibbüchlein, Amsterdam 85, Wien 98, 99, Linz 98
Schreibkreide (weiße) 118, 587
Schreibrohr 61
Schreibtäfelchen mit Wachsbezug 164, 166, weiße 73, hölzerne 167, 168, siehe auch Zeichentäfelchen
Schreibzeuge 62
Schrijfpen (Rohrfeder) 60
Schrotblätter 50
Schummern 578
Schwamm, Tonen 46, Leimen 52 N. 2
Schwanenstädter Fund 98
Schwarz, Hans, Medaillen 371
Schwarzlot 50, 351
Schwebefiguren 420, -skurz 423
Scorci, scorti siehe Skurz
Scuola (Gilde) 209, (Akademie) 214 N. 5
Seehundshaut 143
Seghers, Hercules 5
Segni (Skizze) 284
Sehpyramide 221
Seide, Seidenpapier (Pausen) 536
Seifenstift, Glaszeichnen 468, 547
Senkblei, Senkel siehe Lotschnur
Sepia 5 N. 2, Eigenschaften 69, Zubereitung 70 N. 1, Versuche 69, Lavierung 70, 154, mit Bister 70, Zeichner 70 N. 6
Sepiaknochen (Schale) 164, 191
Serapaeum 87
Serlio, S., Architekturbücher 222, 231
Sesamöl (Pauspapier) 536
Sesto (Zirkel) 187, grande 188
Sesto, Cesare da, Rötel 130
Seydelmann, Jac. Cr. 69
Sfumare 52, con la dita 579
Sfumato 151, 448 N. 3, 584
Sgrafittomalerei 588
Signaturen 201, 334, 513, 687–693
Signorelli, L., Pinsel 151, Kreide 112, Rötel 124, Kreide-Rötel 132, Rückenakte 386, 387, bewegter Akt 409, Akt am Seil 420
Silbergrifflein 81, 167
Silberstahl 81 N. 6
Silberstift 79, Anfertigung 85, Grundierung 47, Exemplare 82, Versuche 85, Oxydation 86, neben Bleigriffel 94, neben Kreide 96, im Storchschnabel 99, Skizzenbücher 96, 197, Korrektur 80, 97 N. 5
Silberstiftzeichnungen 81, italienische 93, niederländische 95, deutsche 94, bei Vendramin 647, Akte 389
Silhouette 469, 561
Silverpoint 79
Sindone (Tüchlein) 181
Singe = Pantograph
Sirani, Elisab., Pastell 137, 598
Skelettmann 225, 245
Skizze siehe Kompositionsskizze
Skizzen in Ölfarben 180
Skizzenbuchblätter 202
Skizzenbücher, Silberstift 96 f., 198, grundiert 88, 202, Feder 199, getont, angerötelt 46, 199, Größe 199, Unterricht 200, Aufteilung und Neuordnung 201, Publikationen 202, Kopierung 232, 256
Skizzieren siehe Entwerfen
Skulptur, Einfluß 561
Skulpturenzeichnen 272
Skulptur-Karton 532
Skurz (Scorci) 421, 446, Behelfe 422, 545, liegende 422, stehende und sitzende 423, schwebende 423, fallende und fliegende 424, von Pferden 622
Sme-kool 65 N. 8
Snyders, F., Tierstudien 456
Socii (Gesellen) 241
Soda bianchetta 527
Sodoma, G. A., Karton 527
Soehnée, Fixage 193
Solario, A., Kohle 103
Solis, Virgil, farbige Tinten 71, kunstgewerbliche Vorlagen 341
Sonnenlicht 628, Landschaft 629
Sottoinsu, Figuren 420, 423, 622, Komposition 307
Specchio piano siehe Spiegel
Speckstein (Schneiderkreide) 118
Speeckaert, H. 575
Spiccare da piano 591

Spiegel, plane 423, 547, konvexe 477, 549, schwarze 477, 549, Bewegungen 291, 415, Skurz 415, 423, Kopfstudien 432, Porträts 469, 547, Landschaft 477, Perspektive 602, in Bildern 548, weitere Verwendung 358, 548
Spielbein 406
Spogliare ignudi 234, modello 379, 388
Spolverare 213
Spolveri (Kartons) 528, 530
Spolverizzare 537
Spolvero, Spolverizzo (Staubbeutel) 528
Spranger, B., Feder 38
Springinklee, H., Feder 51
Squadra (Winkellineal) 189
Squelettes 237
Staffage 492, von anderen 517
Stammbücher 648
Stampare chiaro et scuro 590
Stampe sopra i disegni 539 N. 8
Standbein 406, -motive, antike 404, -posen 419
Stängelgraphit 146
Stanza, Privatakademie 214 N. 5
Stärkekleister 87
Statuten, Leipzig 211, 240, Nürnberg 212, Padua 209, 211, 214, Prag 210, 247, Siena 209, 210, Udine 249
Staubbeutel 528
Stecher, reproduzierende 355 N. 1, 357, 669 N. 4
Steft, Stefzen, Stefzlin 81
Stein, schwarzer (Graphit) 143 N. 10
Steinfarbe (grau) 590
Steinkreide 109, Eigenschaften 110, 116, auf Grundierung 112, Naturpapier 113, zur Lavierung 65, 110, bunt laviert 114, Kombinationen 113, Pausemittel 537, Landschaft 519, als Farbe 110
Stellung, soziale 208
Stempelschneider 371
Stevenson, R. A. M. 28
Steyn = Estrichfelder
Stifte, Rosensche 75 N. 1
Stil und Manier 17
Stile d'argento 79, d'ottone 81, del piombo 72, 74 N. 5, de plomb 72
Stilleben, Flächenanordnung 303, Vorzeichnungen 457
Stilo darzento 76 N. 1
Stilus aeris, argenti, auri, cupri, ex aurichalco 81, ferreus 183, latonis 81, plumbeus 73
Stilwechsel 20
Stimare, stime 327, 329
Stimmer, T., Glaszeichnung 352
Stimmungselemente 490, 629
Stipendisten, Rom 245, 262
Stippeln = Punktiertechnik 576
Stoffbetonung 40, 131, 450, 574
Storchschnabel 99, 189, 190, 371
Stoß, Veit 367
Streifendarstellung 286
Strichführung siehe Schattierung
Stückkohle 100, 106
Studien, theoretische 218 f.
Studienbuch = Skizzenbuch
Studio (Atelier) 645
Stufengang siehe Zeichenunterricht
Stützvorrichtungen, Akte 419
Stylographie 99, 146
Symbole, Landschaft 494
Symmetrie, Komposition 290, 298, Perspektive 605, Landschaft 481

Tabakabsud 67
Tabak-Erde (Pfeifenton) 119
Tabellae siehe Zeichentäfelchen
Tables de Préceptes 235, 433
Tabula lignea incretata 87, 165
Tabulae pergamenae, albae 73, busuli 165 N. 1, cerae 164 N. 1
Tacuino siehe Skizzenbücher
Täfelchen siehe Zeichentäfelchen
Tafelkarton 523
Taglohn (Gesellen) 241
Talk, Höhung 118
Tapeten 336, Technisches 337, Kartons 337, 339, 522, Zeichner 337
Tapijt-patroonen siehe Tapeten
Tastwerte 565
Tauschhandel 250
Tavolette siehe Zeichentäfelchen
Teeabsud, Fixage 193
Teilstudien 373, Akte 379 ff., Köpfe 427, Hände und Füße 434, Gewandung 437, Tiere 378, 450, Landschaft 378, 471 f.
Tela linea 181
Tele apparecchiati 45 N. 7
Tempera siehe Deckfarbenmalerei
Temperare, Tempera mischen 213
Teniers d. J. 108, 158, 293
Teppichvorlagen siehe Tapeten
Terra nigra siehe Steinkreide
— verde 91, 114
— rubrica siehe Rötel
Testa (Kopflänge) 224
Teste colorite 180, 432, granite 579 N. 1
Testelin, H., Préceptes 235
Têtes d'Expression 237, 402, 433
Teutsche Schwärtz (Tusche) 65
Teyckenboeck = Skizzenbuch

Theaterprospekte 344, Entwürfe 323, Zeichner 230, Augenpunkte 620
Theatralingenieure 230
Theatra sacra 232
Theophilus über Bleigriffel 74, Glasmalerei 74, 347, 522
Theorien, Einteilung 219
Thopas, J., Graphit 145, 588
Thulden, Th. v., Abklatsche 539
Tiefenansatz, Landschaft 483, 629, kubische Körper 621
Tiefendrehung 488, 629
Tiefenerzeuger, Landschaft 498
Tiefenleiter, Landschaft 487, 621
Tiefenlinien, konstruierte 628
Tiefenwerte 565
Tiefenwirkung, malerische 627
Tiepolo, Giov. B. 40, Fleckenlavierung 55, Pinsel 156, Schwebefiguren 425, Sonnenlicht 628
Tierbilder, antike 451
Tierblick 450
Tierra negra (Steinkreide) 110
Tier-Skurz 454
Tierstilleben 451
Tierstück, Komposition 332, 451, 457
Tierstudien 450, Bedarf 451, Stufen 450, Pisanello 453, Leonardo 454, Dürer 455, Rembrandt 456, radierte 457, Spezialisten 456
Tinta berrettina 90, indica 90
Tinte, chinesische, sienesische, ostindische siehe Tusche
— Galläpfeltinte 62, Rost erzeugend 63 und N. 4, Vergilben 63 und N. 2, mit Tusche 63
Tinten, farbige 71
Tintenfaß, -horn, -stachel 62
Tintenprobe 63 N. 6
Tintenstifte 703
Tintoretto. Kohle 104, Pinsel 156, geöltes Papier 180, Skizzenbuch 296, Akte 421, Modelli 417, Karton 525, Konkurrenzzeichnen 329, Lichtführung 629, 630, Behelfe 634, Helldunkel 630
Tirocinio (Lehrzeit) 211
Tizian, Kohle 104, Kreuzlagen 575, Landschaft 473, 503, Pinsel 156
Toccalapis (Kreidehalter) 119, 185
Tocchi (Skizze) 284
— d'acquarello (Lavierung) 54, di rosso (Röteldrucker) 131
Tonen des Papieres 46, 47
Tonfigürchen siehe Modellmännchen
Tonmodelle siehe Modellmännchen
Tonpapier (plâtre) 78, 89, 100, 191
Töpfererde, Kunstkreiden 117, 135
Tour, Quentin de la, Pastelle 134 N. 1
Tragant, Fixage 191
Trajansäule 269
Transparente (Glasscheibe) 468, 547
Transversale = Parallelhorizontale
Trecentozeichnungen 170
Trennung und Bindung der Körper 591
Triptychonzeichnungen 334, 346
Tritare (Farbenreiben) 213
Tube = Stifthalter
Tüchleinfarben 57 N. 2
Tüchleinmalerei 154, 181, 588
Tüpfelmanier 576
Tusche 57, 64, Zubereitung 65 und N. 2, 3, nachgeahmte 65, Fixage 193
Tuschelen, Tuschen, Tuschieren 51, 58
Tuschiermanier 359
Tyro picturae (Lehrknabe) 21

Übereinanderstellen 599
Übergattern 527 N. 8
Übertragungsnetz = Netzlinien
Übertragungsspuren 333
Überzeichnen 679
Übungszeichnen, Stufengang 251, Täfelchen 73, 93, 164, 168, Kopieren 213, 253 f., 259 f., Antiken 263 f., Natur 277 f.
Uccello, Pinsel 151, Glasrisse 348, Akte 385, Liegeskurz 422, 621, Profilporträt 460, Tierstudien 453, Fresken mit Gewitter 603, perspektivische Probleme 604, Mazzocchio 222, 624
Udine, Giov. da 504
Uffenbach, Philipp 644
Umdrucke, Verfahren 43, 538, in der Graphik 358, 538, 539, lithographische 675, neuere Versuche 540, nach Zeichnungen 129, 371, 538, 539, 674, kunstgewerblichen Vorlagen 343, Schreibvorlagen 539, bei Bestellungen 539, Wertschätzung und Merkmale 540, als Fixage 193, nach Gemälden 540 f., Mißbräuche 541, 684
Umrahmungslinie 299
Umriß siehe Kontur
Università (Gilde) 209
Universitäten, Seminar 3, 676
Untersicht siehe Sottoinsu

Vacchettina (Skizzenbuch) 198
Vaga, Perino del 504, 648
Vaillant, Wall. 138, 177
Van Dyck siehe Dyck

Vasari, G., über Kreide 111, Rötel 121 N. 2, Tinten 63 N. 1, Granieren 578 N. 2, Kopieren 260, Medici-Garten 269, Relievo 264, Chiaroscuro 588 N. 3, Bruderschaften 243, Meisterschulen 214, Skizzen 284 N. 4, 293 N. 3, Scorci 422, Kartons 522, 525, Modelli 527, 552, Paviment 608; Uccello 496, 604, Bartolommeo 383, 556, Leonardo 227, Michelangelo 530, Bandinelli 215, Peruzzi 523, Beccafumi 255, T. Zuccheri 242, Giorgione 331, Tizian 272, 503, Tintoretto 329; Verträge 326, 329, als Sammler 644, 654, Dürer 574 N. 2
Veduten 472
Velde, W. van de, Feder 45
Vellert, Dirk, Rötel 127, Akte 397, Glasrisse 350, 571, Rahmenentwurf 347, Perspektive 620, 621
Velo, Vorteile 544, Naturzeichnen 281, Akt 385, Skurz 422, 622, Kopieren 541
Velo nero 536
Veneziano, Ag. 215, 265, 634
Verbeinen 77 N. 1, 88
Vereinfachung, lineare 18
Verfälschung 675
Verflössen (Lavieren) 51
Vergilben der Tinte 63 N. 2, Papiere 678
Vergrößerungs- und Verkleinerungsapparat = Storchschnabel
Verkehrtzeichnen, graphische Vorlagen 50, 353, 358, Tapeten 337
Verlaufer, tuschierte 54
Verlieren = sich verjüngen
Verluste an Zeichnungen 677
Vermeer, Jan., Pinsel 160, Ölkohle 108
Vermillons (rote Pastellstifte) 128
Vernet, J., Landschaft 519
Veronese, P., Prunkfeste 313, Perspektive 614, Asymmetrie 618
Verre noir 549, concave 550
Verrocchio, Silberstift 86, 94, Kohle 104, Körperplastik 568, Akt 386, Draperie 448, Karton 529, Skizzenbuch 47
Verschwächen (Schattieren) 563
Vertragszeichnung 326
Vesalius, A., Anatomie 229, 558
Vestire alla moderna 441, al modo antico 441
Vetri piani 546
Viator, Joh., siehe Pélerin
Vielseitigkeit der Künstler 335
Vielzeichner 22, 296
Vierung (Estrichfeld) 610
Vigée Le Brun, Elisab. 433
Vignali, Jac. 163, 586
Vignola, Giac. Barozzi, Regole 231
Villard de Honnecourt 195, 220, 224, 379
Virtuosentum 38
Visament (Visierung) 285
Vischer, Peter und Familie 368
Visieren (Visierung, Visier), zeichnen, konstruieren 285
Visierungsbücher 648
Vitellio (Witello) 601
Viti, Timoteo 305, 316, 645
Vitruvius, De architectura 224, 231, Kanon 226
Vollicht 628
Vollplastik 562
Volpato, G. B., Pastellrezept 116, 135, Umdrucke 541, Velo 544
Vordergrund der Landschaft 485, 487 479, 498, 516
Vorlagenwerke 252, 254, 274, 432, 433 N. 2, radierte 274, Kleinmeister 339
Vorstermann, L. 359
Vorstufen, zeichnerische 251
Vorzeichnungen für andere, Gemälde 329, 330, 644, Tapeten 336, 522, Glasscheiben 50, graphische 355, kunstgewerbliche 257, 339, 341, 372, siehe auch Entwürfe

Wachsabdrücke (Münzen) 274
Wachskorn (Fadennetz) 389, 545
Wachs-Libretti 166
Wachsmodelle s. Modellmännchen
Wanderjahre 207, 240, 242 f.
Wandmalereien, ägyptische 582
Wandteppich siehe Tapeten
Waschen = Tuschen, Lavieren
Wasserbley (Graphit) 143
Wasserzeichen 174, 202, 661, 695 f., Nebenmarken 697
Watelet, M., über Antike 275, Belichtung 581 N. 3, Anatomie 237
Watteau, A., Kunstkreide 117, Kreide-Rötel 132, Gewandung 450, Landschaft 519, Abklatsche 540, 543
Weenix, J. B., Graphit 145
Weißbraun-Zeichnung 51
Weißrot-Zeichnung 351
Weißschwarz-Zeichnung, Feder 50, Pinsel 162, Glasrisse 351
Welstandt = Aktpose
Werkzeichnung 326, 330, 361, 366
Weyden, Rogier van der, Silberstift 84, Italienreise 242
Wicar, Chevalier 652

Wierix, Jan, Federkunststücke 44, 361
Wille, J. G. 128 N. 5, 145, 668
Winckelmann, J. J., über Antiken 273
Wischen 44, 579, Steinkreide 112, von Kunstkreide 117, Rötel 129, Pastellstiften 134, mit Graphitpulver 147, Lavierpinsel 579, Gummistücken 580
Wischer 185, 393, 579
Witz, K., Landschaft 472, 507, Reflexe 596, Schlagschatten 597
Wohlgemut, M. 5, Skizzenbuch 46
Wollenpapier 172 N. 3

Zaganelli, F., Draperie 443
Zapon, Fixage 193
Zeche = Gilde
Zechmeister 209
Zeichenbrettchen (Tavolette) 194
Zeichenfeder (Stifthalter) 119, -flächen 164, -libretti 167, -mappe 193, -mittel, Wahl derselben 22, -schulen 355 N. 1, -stufen, technische 252
Zeichentäfelchen 164, 281, gekreidet 87, gefirnißt 165, Bleigriffel 74, Silberstift 93, 167, 252, im Kunsthandwerk 168 und N. 4, Diptycha 166 N. 2
Zeichentechnik, individuelle 14, gemischte 113, 130, 292
Zeichenunterricht, Stufengang 214, 251, 252, 254, der Lehrlinge und Gehilfen 210, 213, 215, 220, 228, 234, 236, 238, siehe auch Übungszeichnen
Zeichenvorlagen siehe Vorlagenwerke
Zeichnerisch und bildmäßig 11, 12
— und malerisch 134
Zeichnung als Pfadfinderin 23—25
Zeichnungen, gemalte (Pastelle) 133, gestochene 258, 656
— Schenkung, Vererbung 645, -Diebstähle 645, Lehrbehelfe 652, wissenschaftliche Wertung 2, 275, materielle 650, 653
Zeichnungenpublikationen 2, 258, 359, 656, 669
Zeitkostüm 449
Zentrallichter 631, 633
Zerschneiden von Zeichnungen 684
Zevio, Stefano da, Skizzenbuch 47
Ziegenpergament 169
Zierscheiben 351
Zinnbleigriffel s. Bleizinngriffel
Zinngriffel 74, 77
Zinnobertonen 46
Zirkel 187, -figuren 188, -griffel 77
Zuccato, Sebastiano 175
Zuccheri, Federigo, Cartoncino 532, Rilievozeichnen 265, 272, über Disegno 27, — Taddeo 242, Vertrag 329
Zuckerkandis (Pastelle) 135
Zunftbefreiung 210, 247, -einkauf 247, -meister 209, -ordnung siehe Statuten, -vergliederung 210, verhältnisse 209, 242
Zweischalen-System 54
Zylinderprinzip (Schattierung) 572

* * *

ND 6-S-G2

University of Toronto
Library
~~Art and~~
~~Archaeol.~~

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 24 05 03 04 017 9